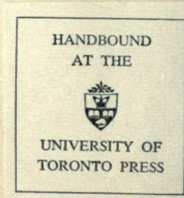




HISTOIRE GÉNÉRALE
DU
THÉATRE EN FRANCE

III

LA COMÉDIE

Dix-septième siècle

DU MÊME AUTEUR

Beaumarchais et ses Œuvres. Paris, HACHETTE . . . . . 1 vol.
(Ouvrage couronné par l'Académie française)

La Poétique de J.-C. Scaliger. (De J.-C. Scaligeri Poetice.) Paris, HACHETTE . . . . 1 vol.

Précis historique et critique de la Littérature française depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, ANDRÉ GUÉDON . . . . 2 vol.

Études littéraires sur les Classiques français (En collaboration avec G. MERLET). Paris, HACHETTE . . . . 2 vol.

Lesage (Collection des grands écrivains français). Paris, HACHETTE . . . . 1 vol.
(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

Les Félibres : *A travers leur monde et leur poésie.* Paris, A. LEMERRE . . . . 1 vol.

Le Miracle grec d'Homère à Aristote : *Essai sur l'évolution de l'esprit grec et sur la genèse des genres classiques.* Paris, LÉOPOLD CERF . . . . 1 vol.

Michelet. *Conférence du centenaire.* Paris, PAUL OLLENDORFF . . . . 1 vol.

Le Problème de l'Enseignement secondaire. Paris, PAUL OLLENDORFF . . . . 1 vol.

Conférences dramatiques, *avec des observations techniques sur l'art de la parole à l'usage des conférenciers et des professeurs.* Paris, PAUL OLLENDORFF . . . . 1 vol.
(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

EN COURS DE PUBLICATION :

Histoire générale du Théâtre en France, depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, ERNEST FLAMMARION . . . 10 vol.

I. — *Le Théâtre sérieux du Moyen Age.* . . . . (paru).
II. — *La Comédie : Moyen Age et Renaissance.* . . . . . (paru).

Il a été tiré, de cet ouvrage,
vingt exemplaires sur papier de Hollande, tous numérotés.

59821. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE GÉNÉRALE

DU

THÉATRE EN FRANCE

III

LA COMÉDIE

Dix-septième siècle

PAR

Eugène LINTILHAC

ANCIEN MAITRE DE CONFÉRENCES
DE LITTÉRATURE FRANÇAISE A LA SORBONNE
SÉNATEUR

PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, 26

HISTOIRE GÉNÉRALE
DU
THÉATRE EN FRANCE

AVIS AU LECTEUR
POUR LA SUITE DE CET OUVRAGE

Le présent volume conduit l'histoire des genres comiques jusqu'à la naissance de la grande comédie de mœurs, vers la fin du XVII[e] siècle.

Le suivant poursuivra cette histoire jusqu'au seuil du XIX[e] siècle.

En deux autres volumes, nous exposerons l'évolution parallèle des genres sérieux, depuis le XVI[e] siècle jusqu'à la même date (*la tragédie, la tragi-comédie et la pastorale, des origines au milieu du* XVII[e] *siècle*; — *la tragédie et le drame du milieu du* XVII[e] *siècle à la fin du* XVIII[e]).

Nous aurons ainsi suivi les deux grands courants, le comique et le tragique, depuis leurs

sources jusqu'à leur vaste confluent qui est essentiellement le théâtre du XIXe siècle, dont l'étude occupera trois volumes.

L'ouvrage se terminera par un tableau du théâtre contemporain et un résumé de l'évolution de tous les genres dramatiques, depuis les origines jusqu'à la date même où paraîtra le dernier volume.

Celui-ci contiendra un index alphabétique des pièces et des auteurs cités au cours de tout l'ouvrage.

Neuilly, 12 janvier 1908.

INTRODUCTION

LES THÉATRES DE PARIS AU XVIIe SIÈCLE.

Troupes nomades, françaises et étrangères, jouant à l'Hôtel de Bourgogne, à l'Hôtel d'Argent et dans divers jeux de paume, de 1598 à 1628. — La première de *Mélite* au jeu de paume Berthault et la troupe le Noir Mondory. — Les *Comédiens royaux* à l'Hôtel de Bourgogne (1628-1680). — La troupe du Marais (1634-1673). — La troupe de Molière au Petit-Bourbon (1658-1661). — Les comédiens espagnols à Paris (1660-1673). — La troupe de Molière au Palais-Royal (1661-1673), y alternant avec les Italiens (1662-1673) : à Guénégaud, toujours alternant avec les Italiens (1673-1680) et où viennent la joindre celle du Marais (1673), puis celle de l'Hôtel de Bourgogne (1680). — Les comédiens italiens à l'Hôtel de Bourgogne (1680-1697). — L'unique compagnie des comédiens français fixée rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain (1689).

L'histoire des théâtres français de Paris, au XVIIe siècle, n'est obscure que pendant le temps où celle de la comédie offre le moins d'intérêt. A partir de 1628, elle est assez connue et fort simple. Elle tient tout entière dans celle des scènes où la troupe de l'Hôtel de Bourgogne d'abord, puis celle du Marais, enfin celle de Molière se produisirent successivement, puis concurremment et finirent par fusionner, le 22 octobre 1680, après une existence séparée de 52 ans pour la première (1628 1680), d'une quarantaine d'années (1634?-1673) pour la seconde, d'une quinzaine pour la troisième (1658-1673).

Les conditions de l'existence des théâtres et des diverses troupes au cours du siècle, n'ayant guère influé

sur l'évolution des genres comiques[1], un exposé suffisant des faits et des dates qui importent ne sera pas long et le voici.

De 1598 à 1628, le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, situé au coin des rues Mauconseil et Française, propriété des Confrères de la Passion, en vertu de leur privilège séculaire[2], est loué par eux à des troupes de comédiens français et italiens, voire anglais, comme ceux dont Jehan Sohais était le chef, à la date de 1598. Pendant cette même période, diverses troupes — non sans maint démêlés avec les Confrères dont elles sont d'ailleurs pour la plupart les locataires intermittents — jouent en divers endroits de Paris. Ce sont notamment celle de Valleran Lecomte que le farceur Gaultier Garguille appelle dans son Testament « notre vieux maître[3] », soi-disant et dite des « Comédiens royaux »; celle de le Noir et de ses associés, dont sa femme et le fameux Mondory, soi-disant et dite des « Comédiens du prince d'Orange »; celle de « Mathieu Le Febvre, dit Laporte, et damoiselle Marie Venier, sa femme et leurs compagnons comédiens », etc. Nous voyons ces troupes donner leurs représentations, en dehors de l'Hôtel de Bourgogne, à l'Hôtel d'Argent, rue de la Poterie, et chez divers « paumiers », au jeu de paume du Moutardier, rue du Bourg-l'Abbé, à celui de Berthault, sis au cul-de-sac de ce nom, dans le quartier Saint-Martin, etc.

C'est même, selon toute probabilité, dans ce dernier jeu de paume — et non au théâtre du Marais, qui n'existait pas encore, quoi qu'on en ait dit — que le Noir

1. Cf. ci-après, p. 22, n. 1.
2. Cf. tome I, p. 68 sqq. et tome II, p. 286 sqq.
3. *Joyeusetez*, etc., Techener, 1834, Bibl. Nat. Inv. Réserve Y² 2524, p. 4.

et Mondory jouent *Mélite*, en 1629. Corneille parle bien de leur troupe, quand il écrit, à propos de cette comédie : « Le succès en fut surprenant; il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique ».

Cette dernière était celle des *Comédiens royaux*, dont était alors, avec Valleran Lecomte, ce Pierre le Messier qui deviendra fameux sous le nom de Bellerose. Revenue à l'Hôtel de Bourgogne, elle l'avait pris à bail, le 30 septembre 1628. Elle s'y fixe dès lors, en payant loyer aux Confrères puis à l'Hôpital général devenu, en 1677, attributaire des biens confisqués aux susdits Confrères. Ceux-ci ne paraissent d'ailleurs pas devoir être bien plaints, à en croire certaine requête rétrospective de leurs locataires rançonnés où on lit, à la date de 1629, qu'en vertu de leur privilège ombrageux et chicanier, ils louent leur salle « à des comédiens italiens ou autres étrangers, qui en paient grosse somme outre leurs exactions[1] ». La troupe des Comédiens du roi resta à l'Hôtel jusqu'au 25 août 1680, où elle fusionna en fait, sinon officiellement, avec la troupe de l'Hôtel Guénégaud [2]. Celle-ci était d'ailleurs, depuis le 23 juin 1673, le résultat de la réunion de la troupe du Marais à celle de Molière.

Cette troupe du Marais avait été constituée d'abord par celle de le Noir-Mondory qui, après avoir joué quelque temps au jeu de paume de la Fontaine, rue Michel-le-Comte, tout près du cul-de-sac Berthault, avait terminé son existence nomade, en louant le jeu de paume du Marais, rue Vieille-du-Temple. C'est là

1 Cf. *Le Théâtre français avant la période classique*, par Eugène Rigul, Paris, Hachette, 1901, p. 70.

2 Cf. ci-après p. 13.

qu'elle fera concurrence aux fameux comédiens de l'Hôtel, en prenant d'ailleurs comme eux le titre de « Comédiens du roi », jusqu'au 23 juin 1673.

A partir de 1658, ces deux troupes ont une troisième rivale dans celle de Molière.

Celle-ci, après avoir débuté, le 24 octobre 1658, dans la salle des Gardes du vieux Louvre, obtient la permission de jouer sur le théâtre du Petit-Bourbon, contigu au Louvre; et elle y fait ses débuts le 2 novembre de la même année. Elle y alternera avec une troupe italienne, venue dès 1653, et dont le chef était le fameux Scaramouche (Tiberio Fiurelli). Les Italiens ayant repassé les monts, pour trois ans, en 1659, Molière et ses camarades restent seuls au Petit-Bourbon, ce qui leur permet de prendre pour jouer les jours dits *ordinaires*, qu'ils conserveront d'ailleurs au retour des Italiens, à savoir les mardis, vendredis et dimanches, particulièrement favorables à la recette, comme nous l'explique Chappuzeau, dans son *Théâtre Français*[1] :

Il est bon de remarquer ici, que les comédiens n'ouvrent le Théâtre que trois jours de la semaine, le vendredi, le dimanche, et le mardi, si ce n'est qu'il survienne quelque fête hors de ces jours-là qui ne soit pas du nombre des solennelles. Ces jours ont été choisis avec prudence, le lundi étant le grand ordinaire (*courrier*) pour l'Allemagne et pour l'Italie, et pour toutes les provinces du Royaume qui sont sur la route; le mercredi et le samedi jours de marché et d'affaires, où le bourgeois est plus occupé qu'en d'autres; et le jeudi étant comme consacré en bien des lieux pour un jour de promenade, surtout aux académies et aux collèges. La première représentation d'une pièce nouvelle se donne toujours le vendredi pour préparer

1. Nous moderniserons désormais l'orthographe dans toutes nos citations. Son archaïsme y est de moins en moins le vêtement obligé des mots dont le sens est d'ailleurs, pour la plupart d'entre eux, tout moderne. Le textes n'y perdront rien en intérêt, quoi qu'en disent les *snobs* de l'erudition facile, et ils y gagneront en limpidité, ce qui nous importe par-dessus tout. L'anachronisme ne sera que pour certains yeux et la clarté sera pour tous.

l'assemblée à se rendre plus grande le dimanche suivant par les éloges que lui donnent l'Annonce et l'Affiche. On ne joue la Comédie que trois jours de la semaine pour donner quelque relâche au théâtre et comme l'attachement aux affaires veut des intervalles, les divertissements demandent aussi les leurs.

« *Voluptates commendat rarior usus*[1] ».

Cependant on constate que Molière et sa troupe, après le départ momentané des Italiens, eurent au moins une fois pour voisins, au Petit-Bourbon, cette troupe de comédiens espagnols que la reine avait fait venir de son pays, dès 1660, et dont le chef était un certain Joseph de Prado. Ceux-ci méritent quelque attention au passage, ne fût-ce qu'en considération des auteurs qu'ils interprétaient et que les nôtres prenaient pour modèles depuis trente ans.

Les comédiens espagnols n'obtinrent pas à Paris le même accueil que les comiques, leurs compatriotes, si souvent et avec tant de ferveur « habillés à la française ». Ils firent un four — pour employer le mot même de la Grange — à l'Hôtel de Bourgogne comme au Petit-Bourbon. Voici du moins la mention qu'en fait le registre de la Grange : « Dimanche, 11 juillet (1660) : il vint en ce temps une troupe de comédiens espagnols qui joua trois fois à Bourbon, une fois à demi-pistole, la seconde fois à un écu et la troisième fois fit un

1. *Remarques sur les trois jours de la semaine destinés aux représentations*, p. 70 de la réédition du *Théâtre françois de Samuel Chappuzeau*, par Georges Monval, Paris, Bonnassies 1875. — Cet ouvrage du premier en date des historiographes de la Comédie Française, que nous retrouverons comme auteur comique (Cf. chap. VI) et qui fut un curieux aventurier de la république européenne des lettres (Cf. la notice biographique de son éditeur), est d'un grand prix, bien que sujet à caution. Le manuscrit autographe, qui est daté de 1673, est à Moscou et fut édité, pour la première fois, à Lyon, en 1674. Ces dates indiquent l'intérêt d'une pareille histoire, puisqu'elle parut au lendemain de la mort de Molière. En voici la matière : Livre Ier, *De l'usage de la comédie* ; livre II, *Des auteurs qui soutiennent le théâtre* ; Livre III, *De la conduite des comédiens*.

four »[1]. La cause de ce *four* fut probablement dans ce fait que, — leur langue étant bien moins répandue que celle des comédiens italiens dont l'intelligence était facilitée d'ailleurs par une mimique expressive et les masques typiques, — « on n'entendait point leurs paroles ». C'est ce que nous avons vu se renouveler récemment à Paris, pour une troupe pourtant excellente de leurs successeurs, et ce qui se démêle parmi les impressions du gazetier Loret dans ce récit qu'il en fait, à la date du 20 juillet :

Pour considérer leur manière
J'allai voir leur pièce première,
Donnant à leur portier tout franc
La somme d'un bel écu blanc.
Je n'entendis point leurs paroles;
Mais tant Espagnols qu'Espagnoles,
Tant comiques que sérieux,
Firent chacun tout de leur mieux
Et quelques-uns par excellence,
A en juger par l'apparence.
Ils chantent et dansent ballets,
Tantôt graves, tantôt follets;
Leurs femmes ne sont pas fort belles,
Mais paraissent spirituelles.
Leurs sarabandes et leurs pas
Ont de la grâce et des appas;
Comme nouveaux, ils divertissent,
Et leurs castagnettes ravissent.

Cependant « entretenue par la reine », la troupe espagnole se maintiendra jusqu'en 1673 à la cour, où elle figura maintes fois dans les fêtes.

Enfin voici, pour préciser la fin de leur courte histoire, ce qu'en écrit Chappuzeau, à la date de 1674.

1. Sur Charles Varlet de la Grange, le jeune premier de la troupe de Molière et qui tint si fidèlement un si précieux registre personnel de la vie de cette troupe, du 28 avril 1659 au 1er septembre 1685, édité par Ed. Thierry, avec un soin digne de son objet (Paris, Claye, 1876), Cf. Gustave Larroumet, *La comédie de Molière : l'auteur, et le milieu*. Paris, Hachette, 1885, chap. IV.

Nous vîmes aussi arriver à Paris une troupe de comédiens espagnols, la première année du mariage du Roi. La Troupe Royale lui prêta son Théâtre, comme elle avait fait avant aux Italiens, qui occupèrent depuis le petit Bourbon avec Molière, et le suivirent après au Palais Royal. Les Espagnols ont été entretenus depuis par la Reine jusqu'au Printemps dernier, et j'apprends qu'ils ont repassé les Pyrénées.

Les Italiens étaient plus heureux et nous les voyons qui, ayant repassé les Alpes, en 1662, voisinent de nouveau avec la troupe de Molière dans la salle du Palais-Royal, quitte à leur tour à ne jouer plus qu'aux jours extraordinaires.

C'est là, en effet, dans la salle construite pour Richelieu et restaurée par ordre du roi, à la suite de la démolition du Petit-Bourbon (11 octobre 1660), sur l'emplacement duquel s'élèvera la colonnade du Louvre, que nous retrouvons, le 20 janvier 1661, « la troupe de Monsieur » — qui ne deviendra celle du roi qu'en août 1665 — c'est-à-dire Molière avec ses fidèles camarades. Il y débuta par une reprise du *Cocu imaginaire*, et y joua, en alternant avec les Italiens, jusqu'à sa mort (17 février 1673).

Aussitôt après cette mort, l'avide et ingrat Lulli abuse de sa faveur auprès du roi, de plus en plus épris de l'opéra, pour installer souverainement le monstre naissant dans ce même théâtre du Palais-Royal, après en avoir fait évincer la troupe de son ami. La veuve de Molière et le fidèle la Grange réussissent cependant à maintenir leurs camarades groupés ; et ils acquièrent, le 23 mai 1673, un théâtre construit dans le jeu de paume de la Bouteille, au bout de la rue Guénégaud, sur l'emplacement actuel du passage du Pont-Neuf.

Sur ces entrefaites, le roi ayant déclaré verbalement son désir de n'avoir plus à Paris que deux troupes de

comédiens français, celle du Marais est réunie à celle de Molière, pour former la troupe dite désormais de Guénégaud, en vertu d'une ordonnance de Colbert, du 23 juin 1673.

En voici le texte, car il est curieux, notamment pour ce qui a trait au joli monde qui grouillait alors aux alentours d'un théâtre et entrait bien quelque peu dans la composition du parterre :

De par le roi,

Et Monsieur le Prévôt de Paris, ou Monsieur le Lieutenant de Police.

Il est permis, oui sur ce le Procureur du Roi, et suivant les ordres de sa Majesté. à la Troupe des Comédiens du Roi, qui était ci-devant au Palais Royal, de s'établir et de continuer à donner au public des comédies et autres divertissements honnêtes dans le Jeu de Paume situé dans la rue de Seine, au Faubourg Saint-Germain. ayant issue dans la dite rue, et dans celle des Fossés de Nesle, vis-à-vis la rue de Guénégaud, et à cette fin d'y faire transporter les loges, théâtre, décorations et autres ouvrages étant dans la salle du dit Palais Royal, appartenant a la dite troupe, comme aussi de faire afficher aux coins des rues et carrefours de cette Ville et Faubourgs, pour servir d'avertissement des jours et sujets des représentations. Défenses sont faites à tous vagabonds et gens sans aveu, même à tous soldats et autres personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de s'attrouper et s'assembler au-devant et ès environs du lieu où les dites comédies et divertissements honnêtes seront représentés. d'y porter aucunes armes à feu, de faire effort pour y entrer. d'y tirer l'épée, et de commettre aucune autre violence, ou d'exciter aucun trouble, soit au dedans ou au dehors, à peine de la vie, et d'être procédé extraordinairement contr'eux, comme perturbateurs de la sûrete et de la tranquillité publique, comme aussi défenses sont faites à tous pages et laquais de s'y attrouper, ni faire aucun bruit ni désordre, à peine de punition exemplaire de deux cents livres d'amende, au profit de l'Hôpital général, dont les maîtres demeureront responsables, et civilement tenus des désordres qui auront été faits ou causés par les dits pages et laquais; et, en cas de contravention, il est enjoint aux commissaires du quartier de se transporter sur les lieux, et aux bourgeois de leur prêter main forte, même de nous informer sur le champ des dits désordres, afin qu'il y soit aussi pourvu; et que

ceux qui s'en trouveront être les auteurs ou complices, de quelque qualité et condition qu'ils soient, puissent être saisis et arrêtés, et leur procès fait et parfait selon la rigueur des Ordonnances. Défenses sont pareillement faites à la Troupe des Comédiens du quartier du Marais, de continuer à donner au public des comédies, soit dans le dit quartier, ou autre de cette Ville et Faubourgs de Paris; et afin qu'il n'en soit prétendu cause d'ignorance, sera la présente Ordonnance affichée aux portes et principales entrées, tant dudit Jeu de Paume audit Faubourg Saint-Germain, qu'autres endroits accoutumés de la dite Ville et Faubourgs, et exécutée nonobstant oppositions ou appellations quelconques, et sans préjudice d'icelle.

Fait et ordonné, etc.

Le théâtre Guénégaud fit son ouverture le 9 juillet 1673, avec *Tartuffe*. C'est Chappuzeau qui achèvera de nous renseigner sur l'heureux dénoûment de cette crise mémorable de la troupe de Molière :

La troupe du roi, établie en son hôtel de la rue Mazarine, dite autrement des Fossés de Nesle, est à présent si bien assortie, si forte en nombre d'acteurs et d'actrices dont le mérite est connu, et si bien appuyée de l'affection des plus célèbres auteurs, qu'on ne peut attendre de son etablissement qu'un magnifique succès. De plus, elle est en possession d'un très beau lieu, et d'un théâtre large et profond pour les plus grandes machines. Cette belle troupe, qui s'est heureusement rassemblée du fameux débris de deux autres qui avaient régné quelque temps avec réputation, commença de se montrer au public un dimanche, 9 juillet de l'année dernière 1673, et la grande assemblée qui se trouva ce jour-là à son hôtel, et qui s'y est vue les jours suivants ne peut que lui être un bon augure, et lui promettre une longue félicité. Pour bien instruire le lecteur de son établissement, il faut de nécessité donner ici le tableau des deux corps qui y ont contribué, et savoir quelle a été la face de la troupe du Marais et celle de la troupe du Palais Royal durant les années de leur règne.

Or voici, d'après les frères Parfait, l'état des acteurs et actrices des deux théâtres, lors de leur jonction[1] :

1. Pour les interprètes des pièces de Molière et les circonstances de leur représentation on trouvera tous les details voulus dans l'édition Despois-Mesnard, dite *des Grands Écrivains*. Paris, Hachette, 1873-1900, avec Lexique et Album. 4 volumes.

TROUPE DE MOLIÈRE.

Les Sieurs	Mesdemoiselles
La Grange, du Palais royal.	*Molière*, du Palais royal.
De Brie, du Palais royal.	*La Grange*, du Palais royal.
Du Croisy, du Palais royal.	*De Brie*, du Palais royal.
Hubert, du Palais royal.	*Aubry*, du Palais royal.
Rosimont, du Marais, et joint au Palais royal le 24 Février 1673.	*Angélique du Croisy*, reçue le 3 mai 1673.
La Roque, du Marais.	*Dauvilliers*, du Marais.
Dauvilliers, du Marais.	*Du Pin*, du Marais.
Du Pin, du Marais.	*Dumont* (Auzillon), du Marais.
Verneuil, du Marais.	*Guyot*, du Marais.
D'Eutriché, du Marais.	

TROUPE DE L'HÔTEL DE BOURGOGNE.

Les Sieurs	Mesdemoiselles
De Hauteroche,	*Beauchâteau*,
La Fleur,	*Poisson*,
Poisson,	*D'Ennebaut*,
Brécourt,	*Champmeslé*,
Champmeslé,	*Beauval*,
La Thuillerie,	*La Thuillerie*.
La Thorillière,	
Baron,	
Beauval.	

Enfin, les comédiens français sont unifiés par une lettre de cachet du 21 octobre 1680[1] qui ordonnait, entre les deux troupes de l'Hôtel Guénégaud et de l'Hôtel de Bourgogne, une fusion commencée d'ailleurs dès le 25 août, comme en témoigne ce passage du registre de la Comédie-Française :

Aujourd'hui, dimanche 25 août 1680, la jonction des deux troupes s'est faite, et Messieurs de l'Hôtel de Bourgogne ont représenté avec nous : *Phèdre* et *les Carrosses d'Orléans*.

Voici le texte de la lettre de cachet du 21 octobre 1680, qui consomma officiellement cette jonction et con-

1. Cf. Jules Bonnassies, *La Comédie française. Histoire administrative* (1658-1757), Paris, Didier, 1874, p. 61 sqq.

stitue l'extrait de naissance de la Comédie-Française :

De par le roi. — Sa Majesté, ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'hôtel de Bourgogne et dans la rue de Guénégaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations de comédies plus parfaites, par le moyen des acteurs et actrices auxquels Elle a donné place dans ladite troupe, Sa Majesté ordonne qu'à l'avenir lesdites deux troupes de comédiens français seront réunies pour n'en faire qu'une seule et même troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la liste sera arrêtée par Sadite majesté ; et pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, Sadite Majesté veut que ladite troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défenses à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville et faubourgs, sans ordre exprès de sa Majesté. Enjoint Sa Majesté au Sieur de la Reynie, Lieutenant-Général de Police, de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance. Fait à Versailles le XXI[e] octobre 1680.

Louis,

Colbert.

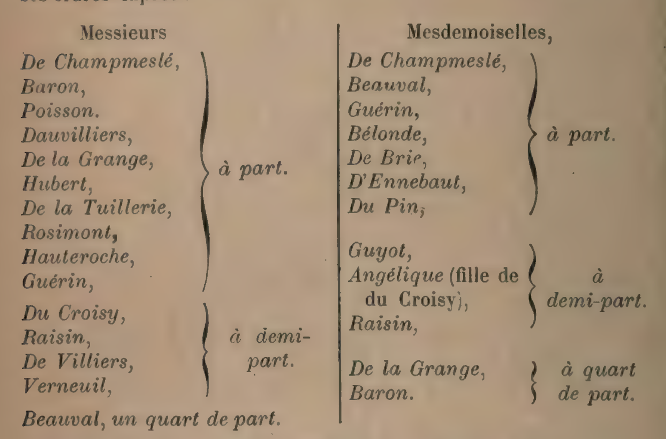
Cette fois, à défaut de Chappuzeau, c'est de Visé qui, dans son *Mercure Galant*, aux dates d'août et de septembre 1680, nous tirera l'horoscope du théâtre nouveau-né :

Vous serez sans doute surprise quand je vous dirai que les deux troupes de Comédiens Français ayant eu ordre du Roi de se joindre ensemble, ceux de l'Hôtel ont cédé le leur aux Italiens et jouent présentement tous les jours sur le Théâtre du Faubourg Saint-Germain, avec ceux de Guénégaud. Cette réunion ne peut qu'augmenter les nombreuses assemblées qu'on y a vues depuis fort longtemps.... L'unique troupe des Comédiens Français continue à jouer tous les jours, et par les grandes assemblées qu'elle attire au Théâtre Guénégaud, fait assez voir combien elle est estimée. Elle se prépare à donner quelques représentations de l'*Inconnu* (*de Th. Corneille*). Comme elle est composée d'un très grand nombre d'acteurs, par la jonction qui s'est faite des deux Troupes, il y a sujet de croire qu'elle fera paraître cette galante comédie avec tous ses agréments.

Voici, à cette date mémorable, la liste de ce « très grand nombre d'acteurs », d'après le registre de la Comédie-Française :

Jonction par le roi des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, et des Comédiens de Guénégaud, l'intention de sa Majesté étant qu'il n'y eût plus que cette seule compagnie, tant pour servir près de sa personne, et à la Cour, que pour le divertissement du Public.

État de la compagnie, comme il a plu à Sa Majesté de la régler par ses ordres exprès :



Messieurs		Mesdemoiselles,	
De Champmeslé, Baron, Poisson. Dauvilliers, De la Grange, Hubert, De la Tuillerie, Rosimont, Hauteroche, Guérin,	*à part.*	*De Champmeslé, Beauval, Guérin, Bélonde, De Brie, D'Ennebaut, Du Pin,*	*à part.*
Du Croisy, Raisin, De Villiers, Verneuil,	*à demi-part.*	*Guyot, Angélique* (fille de du Croisy), *Raisin,*	*à demi-part.*
Beauval, un quart de part.		*De la Grange, Baron.*	*à quart de part.*

En tout, vingt-sept acteurs, et vingt et une parts, et un quart.

Les comédiens français sont désormais chez eux, moyennant une indemnité de délogement de 800 livres par an aux comédiens italiens qui, depuis 1673, partageaient avec eux la salle Guénégaud.

Notons, au passage, que ceux-ci s'en vont enfin à l'Hôtel de Bourgogne, devenu vacant. Ils y jouent d'ailleurs des comédies où domine le français, qui avait commencé à s'y introduire, en 1668[1]. Ils en délogeront jusqu'à la Régence, le 12 mai 1697, date d'une lettre de cachet par laquelle, selon l'euphémisme des frères Parfait, « le roi jugea à propos de les congédier ».

1. Cf. Louis Moland, *Molière et la Comédie Italienne*, Paris, Didier, 1867, p. 293, sqq.

L'à-propos consista dans ce fait qu'à leurs pétulances croissantes, qualifiées d' « indécences », de « saletés » dans une lettre de Pontchartrain au lieutenant de police, du 8 janvier 1696, ils ajoutèrent témérairement l'annonce d'une comédie de Fatouville, dont le titre *la Finta matrigna*, visait à rappeler celui de *la Fausse prude* que portait, disait-on, en Hollande, un pamphlet enragé contre la Maintenon.

Cependant les Comédiens Français, devenus seuls occupants de la salle Guénégaud, avaient profité aussitôt de cette liberté pour jouer tous les jours, comme le constate leur registre avec une satisfaction évidente.

Mais ils n'étaient pas au bout de leurs peines. Racine nous renseigne curieusement sur leurs tribulations, dans cette lettre à Boileau du 8 août 1687 :

La nouvelle qui fait ici le plus de bruit, c'est l'embarras des comédiens, qui sont obligés de déloger de la rue de Guénégaud, à cause que Messieurs de Sorbonne, en acceptant le collège des Quatre-Nations, ont demandé pour la première condition, qu'on les éloignât de ce collège[1]. Ils ont déjà marchandé des places dans cinq ou six endroits ; mais partout où ils vont, c'est merveille d'entendre comme les curés crient. Le curé de Saint-Germain de l'Auxerrois a déjà obtenu qu'ils ne seraient point à l'hôtel de Sourdis, parce que de leur théâtre on aurait entendu tout à plein les orgues, et de l'église on aurait entendu parfaitement bien les violons. Enfin ils en sont à la rue de Savoie, dans la paroisse Saint-André. Le curé a été aussi au Roi, lui représenter qu'il n'y a tantôt plus dans sa paroisse que des auberges et des coquetiers ; si les Comédiens y viennent, que son église sera déserte. Les Grands Augustins ont aussi été au Roi et le P. Lembrochons, provincial, a porté la parole. Mais on dit que les Comédiens ont dit à S. M. que ces mêmes Augustins, qui ne veulent

1. Le 17 juin 1687, Louvois écrivait au lieutenant de police la Reynie : « Le roi ne jugeant pas que la représentation des comedies dans la rue Guénégaud puisse compatir avec l'exercice qui va s'établir au college des Quatre-Nations, Sa Majesté m'a commandé de vous écrire d'avertir les comediens de chercher à se mettre ailleurs entre ci et le mois d'octobre prochain ». (*Note de l'édition de Racine, dite des Grands Écrivains.*)

point les avoir pour voisins, sont fort assidus spectateurs de la Comédie et qu'ils ont même voulu vendre à la troupe des maisons qui leur appartiennent dans la rue d'Anjou, pour y bâtir un théâtre, et que le marché serait déjà conclu si le lieu eût été plus commode. M. de Louvois a ordonné à M. de la Chapelle de lui envoyer le plan du lieu où ils veulent bâtir dans la rue de Savoie. Ainsi on attend ce que M. de Louvois décidera. Cependant l'alarme est grande dans le quartier, tous les bourgeois, qui sont gens de palais, trouvant fort étrange qu'on vienne leur embarrasser leurs rues. M. Billard surtout, qui se trouvera vis-à-vis de la porte du parterre, crie fort haut; et quand on lui a voulu dire qu'il en aurait plus de commodité pour s'aller divertir quelquefois, il a répondu fort tragiquement : « Je ne veux point me divertir. »

Enfin, le 18 avril 1689, la troupe des successeurs de Molière peut ouvrir le théâtre qu'elle a fait construire, rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain (présentement, n° 14 de la rue de l'Ancienne-Comédie) où elle prend le nom de *Comédie Française*. Elle y restera jusqu'en 1770, date où elle ira camper encore aux Tuileries, en attendant la salle dite plus tard de l'Odéon, d'où elle ira enfin se fixer rue de Richelieu[1].

La nouvelle salle avait coûté près de 200 000 livres (exactement 198 233 livres, 16 sols, 6 deniers)[2], environ un million, en valeur actuelle. Que la maison de Molière assumât une pareille charge, voilà qui en dit assez sur sa prospérité et sa confiance dans l'avenir. Il était loin le temps où son chef était incarcéré au Châtelet, pour dettes de l'*Illustre Théâtre* (août 1645). On voit que la ténacité si louable de ses successeurs, notamment de sa veuve et du second mari d'icelle, l'acteur Guérin, et surtout celle du fidèle la Grange — lequel laissera

1. Cf. notre tome IV, *Introduction* : *Les scènes publiques et privees et le parterre au* XVIII*e siècle*; F. Loliée, *La Comédie Française* (1558-1907), Paris, Lucien Laveur, 1907; Porel et Monval, *Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français* (1782-1818), Paris, Lemerre, 1876; outre Jules Bonnassies, *La Comédie Française* (1658-1757), *op. c.*

2. Cf. *Registre de la Grange*, op. c., p. XXXV.

d'ailleurs, à sa mort (1er mars 1692), cent mille écus de bien — avait sa récompense. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'avec l'argent de la caisse, les camarades de Molière avaient eu l'insigne honneur de sauver la tradition de ses leçons de mise en scène, dont l'*Impromptu de Versailles* et l'édition de 1682[1] indiquent tout le prix.

Cet abrégé de l'histoire des diverses scènes, au XVIIe siècle, suffira pour y situer et y suivre les phases de l'évolution des genres comiques[2].

Quant à l'histoire de la mise en scène, elle est comme celle des théories dramatiques à la même époque, trop

1. Sur cette précieuse édition (Bibl. Nat., Inventaire Réserve Y. f. 3155-3162, 8 vol.) qui contient de nombreuses indications scéniques, comme pour toute la bibliographie de Moliere, cf. l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, tome XI, p. 68 sqq. et t. , p. 12 sqq. Elle fut principalement l'œuvre de la Grange ; et pourtant sa judicieuse préface a su garder la mesure dans l'éloge du maître et dire sur l'homme à peu près tout ce que la postérité avait vraiment besoin de savoir. En publiant ce recueil fidèle, la Grange exécutait un dessein dont Molière, d'abord si indifférent au sort de ses œuvres, apres qu'elles avaient rempli le leur sur la scène, avait fini par reconnaître la nécessité. On en a la preuve dans le privilège général qu'il se fit délivrer le 18 mars 1671, imprimé dès le 18 août de la même année, à la suite des *Fourberies de Scapin*, et où on lit : « Notre cher et bien aimé J. B. Pt de Moliere nous a très humblement fait remontrer qu'il avait ci-devant composé pour notre divertissement plusieurs pièces de théâtre, partie desquelles il aurai fait imprimer par divers imprimeurs ou libraires, en conséquence des privilèges que nous lui en avons accordés pour l'impression de chacune en particulier. Mais la plupart desdits privilèges étant expirés, et les autres prêts d'expirer, plusieurs desdites pieces ont été réimprimées en vertu de lettres obtenues par surprise en notre Grande Chancellerie, portant permission d'imprimer ou faire imprimer les œuvres dudit Molière, sans en avoir son consentement, dans lesquelles réimpressions il s'est fait quantité de fautes qui blessent la réputation de l'auteur : ce qui l'a obligé de revoir et corriger tous ses ouvrages pour les donner au public dans leur dernière perfection ».

2. Sur trois petites troupes plus ou moins rivales de la Comédie Française et éphémères — comme l'avait été *l'Illustre Théâtre* fondé le 31 decembre 1643, au jeu de paume des Métayers, près de la porte de Nesle, malgré le privilège de l'Hôtel de Bourgogne — à savoir : 1° *les Comédiens de Mademoiselle*, qui jouèrent quelques mois seulement, en 1661 ; 2° *les Comédiens du Dauphin*, qui jouerent de 1662 à 1666, puis coururent la province, avec les deux frères et les deux sœurs Raisin ; 3° *les Petits Comédiens français*, fondés par la femme de l'acteur Villiers une sœur des Raisins, qui s'avisa de faire jouer la comédie par des enfants, et dont le théâtre fut aussitôt fermé qu'ouvert, par ordre du roi, cf. J. Bonnassies, *Les Spectacles forains et la Comédie Française*, Paris, Dentu, 1875, p. 9 sqq., 96 sqq.

intimement mêlée à l'évolution de la tragédie pour que nous l'en séparions[1]. Il n'y eut, d'ailleurs, ni dans les conditions de cette mise en scène, ni dans le dogmatisme des théoriciens, rien d'assez essentiel à l'évolution de la comédie, pour qu'il soit utile de l'étudier à part et de l'indiquer autrement qu'au passage.

1. En attendant, et au besoin, on pourra consulter, 1° sur la mise en scène ; Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901 ; Eugène Despois, *Le Théâtre sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1874 ; Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des théâtres de Paris*, Paris, Hachette, 1893 ; — 2° sur les théories dramatiques : Charles Arnaud, *Les Théories dramatiques au* XVIIe *siècle*, Paris, Picard, 1888 ; Eugène Lintilhac, *Histoire des théories dramatiques en France, depuis la Poétique de Scaliger jusqu'à la préface de Cromwell* (*leçon d'ouverture du cours de* 1901 *à la Sorbonne*), Nouvelle Revue, 1er mars 1901 ; et ci-après, p. 25 sqq. ; 43 et n. 2 ; 62 sqq.

CHAPITRE I

DE CORNEILLE A SCARRON.

Division en deux périodes et aspect général de l'histoire de la comédie, de Corneille à Molière.

Place à part des six premières comédies de Corneille. — L'évolution de la pastorale et de la tragi-comédie vers la comédie : genèse de *Mélite* (1629). — Les autres comédies galantes de Corneille : *la Veuve* (1633) ; *la Galerie du Palais* (1634) ; *la Suivante* (1634) ; *la Place royale* (1635) ; le 3ᵉ acte des *Tuileries* (1635) ; *l'Illusion comique* (1636).

La première formule de la comédie de mœurs : *l'Esprit fort* (1630 ?). — Le comique de mœurs dans *l'Hôpital des fous* (tragi-comédie, 1629) ; *la Comédie des Comédiens* (1633) ; *les Vendanges de Suresnes* (1635) ; *le Railleur* (1636) ; *Alizon* (1637). — La comédie-farce : *la Comédie de chansons* (1640) ; *le Galimatias* (1639) ; *l'Impuissance* (1634) ; *Boniface et le pédant* (1633) ; *le Docteur amoureux* (1638) ; *le Porteur d'eau* (1632) ; *le Murmure des femmes, filles et servantes* (?) ; *l'Avocat dupé* (1637) ; *Francion* (1642). — Le comique de mœurs dans les *Ballets et Mascarades*. — Une pièce à tiroirs et à clés : *les Visionnaires* (1637).

Deux comédies littéraires : *La comédie des comédies* (1629) ; *les Académiciens* (1643).

Copies et fantaisies d'après l'antique : *les Ménechmes* (1632) ; *les Sosies* (1636) ; *les Captifs* (1638) ; *le Véritable capitan matamore* (1637) ; *Iphis et Jante* (1636).

La comédie à l'école des Espagnols : *les Folies de Cardenio* (1629) ; *Don Quichotte* (1638 et 1639) ; *le Gouvernement de Sanche Pança* (1641) ; *l'Esprit follet* (1641) et les autres adaptations de d'Ouville ; *le Menteur* (1642) ; *la Suite du Menteur* (1643).

On distingue aisément deux périodes dans l'histoire de la comédie, de Corneille à Molière. Il se trouve, en effet, que le début de Scarron sur la scène comique,

avec *Jodelet ou le Maître-valet* (1645), coupe cette histoire en deux parties à peu près égales par l'importance et par la durée.

La première de ces périodes comprend plus d'une quarantaine de pièces et la seconde une cinquantaine. L'une est dominée par l'œuvre comique de Corneille, l'autre par celle de Scarron. Mais ni l'une ni l'autre ne sont caractérisées seulement par les comédies de ces deux auteurs, tant s'en faut.

Nous signalerons une bonne douzaine d'autres pièces offrant un intérêt au moins égal à celui des leurs, au point de vue de cette évolution technique des genres qui est le nôtre[1]. Cette sorte d'intérêt n'est d'ailleurs pas absente du reste des productions comiques de ces deux périodes; et quand nous l'y rencontrerons, son intensité dosera le degré d'attention que nous leur accorderons.

Au total, la centaine de pièces soi-disant comiques, écrites au cours de cette trentaine d'années, témoigne inégalement, mais curieusement, de la diligence déréglée avec laquelle leurs auteurs cherchaient la matière et le ton de la vraie comédie, dans toutes les directions et même hors de son domaine.

1. L'expression d'*évolution des genres*, déjà rencontrée par le lecteur dans cette histoire, y sera fréquente, car elle en indique le point de vue dominant. Nous avons d'ailleurs précisé le sens que nous lui trouvons, tout au long de notre *Essai sur l'évolution de l'esprit grec et sur la genèse des genres classiques* (Versailles, Cerf, 1895). Elle avait été employée couramment, dès 1887, par MM. Alfred et Maurice Croiset, dans leur magistrale *Histoire de la littérature grecque*, dont le principal objet est ainsi defini par la préface : « l'évolution technique des genres littéraires » Il serait bien fâcheux qu'elle eût été discréditée par l'intéressant abus qu'en fit, deux ans plus tard, le dogmatisme littéraire de l'auteur de *l'Evolution des genres*. Une expression juste et d'ailleurs nécessaire ne doit pas être abandonnée, parce qu'il aura plu à un critique, si considérable et si sincère qu'il soit, d'en forcer le sens pour les besoins d'une thèse. Nous continuerons donc à employer celle-là, sans aucune ambition scientifique, avec la modestie dont l'atticisme de MM. Alfred et Maurice Croiset avait donné l'exemple et qui à bon entendeur suffit.

Rotrou, par exemple, continuera à écrire, sous le nom de comédies qu'il prête à une douzaine de ses pièces, de véritables tragi-comédies, comme *la Belle Alphrède* (1636) et *Clarice* (1641), ou des pastorales selon la pure tradition de *l'Astrée*, comme sa *Florimonde* (1635, imprimée en 1649) ou son *Amarillis* (1633) qu'il publie sous le titre de : *Célimène, comédie*, pour suivre la mode[1]. Mais, à côté de lui, Corneille plus avisé extraira de la tragi-comédie, et surtout de la pastorale, les éléments d'une comédie sérieuse qui se distinguera assez de l'une et de l'autre. Cependant les adaptateurs à la douzaine de la *comedia* espagnole, enchérissant encore sur leurs prédécesseurs du seizième siècle, adaptateurs si fervents de la *commedia* italienne, s'evertueront à capter l'attention du public. Ils le prendront à la glu de l'intrigue, et chatouilleront sa curiosité facile. comme son rire, par le piquant d'aventures tour à tour romanesques et burlesques.

Parmi ces amuseurs, quelques-uns, et qui mériteront alors toute notre attention, s'aviseront de chercher, à l'occasion, un agrément pour leurs spectateurs ou lecteurs dans des croquis des mœurs du temps. Il leur arrivera même d'appuyer sur quelques travers bien caractéristiques, au hasard de la rencontre, et d'ébaucher ainsi des traits de caractère.

D'autre part la farce nationale ne perdra pas ses droits ; et, à vrai dire, le rire ne jaillira bien que là où elle en ouvrira la source.

Enfin, dans presque toutes les directions prises à l'aventure par ses prédécesseurs, nous retrouverons Molière qui fait la suprême étape et touche le but. C'est

1. Cf., pour les textes, ci-après, p. 28.

en suivant d'abord les sentiers frayés par eux à tâtons, qu'il aboutit aux chefs-d'œuvre qui feront la voie large à ses successeurs. Voilà le principal intérêt qui ne commande pas seulement l'attention de l'historien pour certaines de ces productions, mais qui en fait soutenir la lecture par quiconque est désireux de s'expliquer tout ce qui, dans l'œuvre de notre grand comique, n'est pas le secret du génie.

Cependant ce genre d'intérêt est à peu près absent des comédies de Corneille antérieures au *Menteur* et qui sont : *Mélite* (1629) ; *la Veuve* (1633) ; *la Galerie du Palais* (1634) ; *la Suivante* (1634) ; *la Place royale* (1635) ; *l'Illusion comique* (1636). Ces six pièces n'en méritent pas moins une place à part dans l'histoire de notre théâtre comique. Mais, pour la bien voir, il y faut regarder de plus près qu'on ne fait d'ordinaire.

On surfait ces comédies quand on les rapproche trop de celles de Marivaux, et aussi quand on fait de leur auteur, cet « aïeul de Marivaux », l'inventeur du « drame précieux », en oubliant combien ce drame existait déjà dans la pastorale ou dans la tragi-comédie du temps. On les déprécie, quand on ne les sépare pas assez de ces mêmes pastorales et tragi-comédies. Elles ne méritent ni cet excès d'honneur ni cette indignité: Pour les situer plus exactement dans l'évolution technique des genres comiques, il faut moins regarder en avant qu'en arrière et autour d'elles.

On aperçoit alors comment le comique inhérent à la tragi-comédie et surtout à la pastorale s'en dégage et tend à se fixer dans la première de ces six pièces. En effet *Mélite* ne marque rien moins que le terme de l'évolution de ces genres hybrides vers la comédie pure. Un phénomène de cette importance mérite de

concentrer notre attention sur la genèse de cette pièce[1].

Ses causes étaient profondes. Le bon sens indigène dont Corneille dit, dans la préface de *Mélite*, qu'il était son seul guide, avait fini par réagir contre les extravagances de sentiment et de style importées d'au delà des Alpes et des Pyrénées, et il commençait à prendre le dessus. La bataille engagée par l'école de Malherbe contre celle de Théophile, dans le champ un peu vague de la poésie lyrique, et qui se terminera par une victoire sur toute la ligne avec Boileau, était portée sur le théâtre. Dans ce champ clos elle allait être plus âpre, mais d'autant plus courte. Elle devait avoir pour issue cette véritable révolution du goût qui dictera à La Fontaine l'exclamation suivante, en face des *Fâcheux* :

> Et maintenant il ne faut pas
> Quitter la nature d'un pas[2].

Les vainqueurs seront ceux qu'on appelle *les réguliers*. C'est que, s'ils prônent les règles, leurs meilleurs arguments sont tirés du besoin national — plus impérieux sur la scène qu'ailleurs — de la vérité dans l'art et de la sincérité dans sa technique. L'autorité d'Aristote, en matière de comédie, ne sera qu'un pavillon respecté couvrant une marchandise bien française. Aussi les auteurs dramatiques qui passaient le vrai dans la nature et en faisaient le roman, devaient-ils être peu à peu quittés pour ceux qui en essaieraient la peinture ou l'histoire.

La tragi-comédie, née d'une ambition du roman qui voulait usurper la scène, au mépris de la vraisem-

1. Remarquons au passage que ce nom de *Mélite*, signalé par nous dans *la Bague de l'Oubli* de Rotrou (t. II, p. 412, n.), avait été dejà celui d'une des héroïnes de *Corine ou le Silence*, pastorale de Hardy.

2. Cf. ci-après, p. 174.

blance sa loi fondamentale, et la pastorale dramatique, non moins romanesque et encore plus conventionnelle, étaient donc, par définition, les victimes désignées de cette réaction du goût public.

La fidélité de Rotrou au premier de ces genres ne pourra le sauver de sa destinée qui était d'être absorbé par la tragédie classique, en attendant de renaître dans le drame romantique. Le *Cid* lui même, qui est « une tragédie heureuse », comme l'appellera plus tard son auteur, et qui n'eut guères d'une tragi-comédie que le nom, ne pourra même sauver ce nom.

Quant à la pastorale dramatique, l'adresse et le style de Racan, comme tout l'esprit de Mairet, n'aboutiront qu'à hâter son déclin. Les auteurs des *Bergeries* et de *Sylvie* ne feront en effet que montrer mieux aux chercheurs de nouveautés ce qui pouvait sortir de la pastorale plus ou moins idyllique, et qui était la comédie amoureuse, ou plutôt galante, en attendant l'opéra de Quinault et l'opéra-comique de Favart. Aussi la pastorale dramatique sera-t-elle la première à subir cette loi de transformation par absorption qui s'impose vite à tous les genres nés peu viables.

Mais avant de se métamorphoser jusqu'à disparaître, elle tenta pour se survivre un effort notable. Se sentant menacée par la comédie, elle s'avisa de s'allier avec la tragi-comédie que ne menaçait pas moins la tragédie nouvelle. Les deux genres fusionnèrent sous le titre de tragi-comédie-pastorale.

Au reste, ils avaient eu peu de chemin à faire pour se rejoindre. Leurs héros avaient déjà une même conception de l'amour, lequel était leur grande affaire. Dans l'un et l'autre genre, le thème fondamental consistait dans les obstacles à ce que « chacun s'aparie »

et qui viennent de la malechance des « amours contraires », des caprices ou défiances des amoureux, des disconvenances sociales, de la volonté des parents, surtout de la traîtrise d'un amant rebuté. La communauté de ces éléments pathétiques, jointe à celle de tout leur fatras romanesque et merveilleux, facilitait donc la fusion entre deux genres d'ailleurs confus. En la consommant, ils suivaient la logique et la fatalité de leur destinée, car ils rentraient d'eux-mêmes dans le chaos d'où ils n'avaient jamais réussi à sortir entièrement.

Au bout du compte, si la tragi-comédie ne gagnait rien à cette fusion, la pastorale y perdait tout, n'étant plus qu'une tragi comédie jouée par des bergers. Annexée d'un côté par la tragi-comédie, envahie de l'autre par la farce [1], abandonnant à la fois la simplicité et la régularité relatives dont elle s'était fait des titres à la faveur des lettrés, ainsi que la décence approximative qu'elle avait apprise de Hardy à Racan, elle se trouvait suspecte en même temps aux réguliers qui devenaient lé-

1. Pour voir de près cette invasion et se renseigner vite sur son effronterie, on lira, par exemple, les deux scenes si lourdement graveleuses (a. I, sc. IV et a. III, sc. VI), ecrites en octosyllabes, selon la tradition de la farce, de *la Folie de Silène, Pastorale* (*Théâtre Français*, Paris, Paul Mansan, 1624, Bibl. Nat. Inventaire, Y f 2077). — Cf. en outre, comme caractéristique de cette même invasion, *la Carline* (a. V, sc. II), « comedie pastorale de l'invention d'Antoine Gaillard, sieur de la Porteneille » (Paris, Jean Corrozet, 1629, Bibl. Nat. Z 951).

Au reste la tragi-comédie subira la même invasion des eléments farcesques, comme on verra par *l'Impuissance* du sieur Veronneau (*Ancien Théâtre François*, Paris, Jannet, 1858, t. VIII) ; ou encore par la tragi-comédie de *Tyr et Sidon* (*Ibid.*, t. VIII), de Jean de Schelandre (1628), fameuse au moins par la preface d'Ogier, où le langage et les situations de la farce abondent, surtout dans la premiere journée, « en la fin de la farce », comme y dit Timadon, et temoin ce lazzi final du traitre jaloux Zarote, que l'on mène avec sa complice au bûcher, leur lit nuptial :

ARCHERS

Tu ne deviendras pas cornu par celle-ci.

ZAROTE

Je serais bien mieux veuf que d'épouser ainsi.

gion et aux délicats, aux « esprits épurés de la cour », dont le nombre croissait sous l'influence de l'Hôtel de Rambouillet. Assaillie et atteinte par l'épaisse, mais judicieuse parodie de Sorel, *le Berger extravagant*[1], elle finira par prêter a rire sur la scène même où elle avait tant triomphé, le jour où Thomas Corneille y adaptera cette parodie, avec le sous-titre cruel de *pastorale burlesque* (1653).

Mais, dans l'intervalle, et en dépit de quelques retours de la mode capricieuse èt sans lendemain — tels que celui qui fit le succès d'une *Amarillis* (1650) attribuée à du Ryer, fortement égayée d'ailleurs par les plaisanteries du *Vacher*, et d'une autre *Amarillis*, celle de Rotrou, portée à la scène par Tristan (1652)[2] — la comédie avait recueilli et gardera le meilleur de l'héritage de la pastorale, comme le prouva d'abord *Mélite*, en attendant *la Princesse d'Elide* et *les Amants magnifiques*[3].

Le provincial avisé qui était son auteur, devina que le public parisien commençait à murmurer, ainsi que fera plus tard le bonhomme Jourdain : « Pourquoi toujours des bergers? » Il leur fit donc quitter leur « habit de bocage », comme dit Mairet, et revêtir celui des « honnêtes gens », galants coureurs de ruelles et grands diseurs de phébus à la mode de 1629. Or il se trouva que, dès qu'ils en eurent l'habit, ils en avaient l'âme, témoin leur langage et tout leur manège pour *galantiser les belles*, selon le mot du temps.

En fait, pour qui y regarde d'assez près, le plus grand changement avait consisté dans celui du cadre.

1. Cf. E. Roy. *La Vie et les Œuvres de Charles Sorel*. Paris, Hachette, 1891, ch. V.
2. Paris, Sommaville, Bibl. Nat. Inventaire, Y f 347.
3. Cf. ci-après, p. 182 sqq., et 190 sqq.

Mais les traits essentiels des héros, toutes leurs postures et le coloris même du tableau avaient déjà été vus ailleurs. Il y avait bien une trentaine d'années que la pastorale dramatique esquissait le tout et parfois avec un singulier bonheur.

Dès les cinq pastorales demi-polies d'Alexandre Hardy, sous les surcharges traditionnelles du genre, tel que le lui avaient légué les Fonteny, les Montreux, les la Roque et les Rolland Brisset, une petite comédie d'amour apparaissait bien, en dernière analyse. Elle s'affine et se dramatise — de Racan à Mairet et même à Gombauld tant loué — à l'école d'Honoré d'Urfé, sous l'influence de la logique passionnée et des vivants con·flits de sentiments dont l'*Astrée* était le modèle toujours suivi. Ce dernier le sera même si assidûment et si longtemps par nos auteurs dramatiques qu'il y a beaucoup de vrai dans cette boutade du *Segraisiana* : « Pendant près de quarante ans, on a tiré presque tous les sujets des pièces de théâtre de l'*Astrée*, et les poètes se contentaient ordinairement de mettre en vers ce que M. d'Urfé y fait dire en prose aux personnages de son roman. Ces pièces-là s'appelaient des *Pastorales*, auxquelles les *Comédies* succédèrent ».

Dégager l'action de cette pastorale affinée, en élaguant les surcharges à l'italienne, et aussi à l'espagnole, qui l'étouffaient — notamment les épisodes du satyre traditionnel, comme en donnait l'exemple la *Sylvie* de Mairet —, transporter les héros hors du paysage factice où ils étaient en réalité si dépaysés, voilà donc ce qui restait à faire pour donner l'être à la comédie nouvelle.

En dépouillant les personnages des bergeries de leur costume de convention, la vérité de leur langage apparaissait, avec une évidence frappante, comme étant « la

conversation des honnêtes gens », en amour s'entend. Pour s'en convaincre vite, et non sans agrément, on n'a qu'à parcourir *les Bergeries* de Racan, représentées vers 1619, et surtout à lire dans la fameuse *Sylvie* de Mairet (1627) ce dialogue, paru dès 1626, de Philène et de Sylvie, « tant récité, comme dit Fontenelle, par nos pères et nos mères à la bavette[1] ». Les personnages de *Mélite* n'auront pas plus d'esprit, si fort qu'ils s'appliquent — par exemple à la scène II de l'acte I — à « donner sur le phébus », selon le mot de Tircis. Dans la pastorale de Mairet, comme dans la comédie galante de Corneille, c'est le même parfilage : avec un degré de plus, dans l'aisance et dans la finesse, ce serait du marivaudage.

En somme, pour obtenir cette grande nouveauté qui changea en un retentissant succès l'étonnement des trois premières représentations, l'auteur de *Mélite* n'eut qu'à faire cesser le mensonge des décors et des autres conventions de la pastorale. La comédie amoureuse, qui était immanente à l'idylle dramatique, apparut alors sur la scène avec toute la vie réelle dont elle était douée, mais aussi, et tout de suite, avec la monotonie qui en est inséparable et ne lui permettra jamais que des succès espacés et passagers.

Il y a d'ailleurs lieu de remarquer qu'en dehors même des scènes où s'ébat le satyre traditionnel, la pastorale était souvent plus gaie que la comédie nouvelle. Qu'on se reporte par exemple aux nombreuses scènes où apparaissent les copies du volage Hylas, la plus originale et la plus française des créations de

1. Cf. *La Sylvie*, édition critique par Jules Marsan, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1905, a. I, sc. III, p. 20 sqq. On trouvera, au *Commentaire historique*, des preuves curieuses de l'influence de *Sylvie* sur l'auteur de *Mélite*. Les réminiscences du seul cinquième acte de la pastorale de Mairet vont à la demi-douzaine dans la comédie de Corneille.

d'Urfé dans l'*Astrée*. Ce don Juan pour rire, qui a parfois bien de l'esprit et fut mis en scène à l'envi par les faiseurs de pastorales, offre des traits d'une malignité espiègle et çà et là des plus savoureuses[1]. Quel dommage que la comédie nouvelle inaugurée par Corneille n'ait pas eu ce sourire qui aurait suppléé à son défaut de gaîté, sans anticiper sur Scarron ! Mais on ne peut songer à tout ; et c'était déja bien joli que d'extraire une forme vivante et vivace d'un genre qui se mourait.

Certes l'originalité était moindre qu'on ne l'a répété depuis, sur la foi de l'auteur. Les contemporains n'auraient eu garde de le croire sur parole, s'il s'était récrié, comme il fera trente après, que cette comédie était « un genre dont il n'y avait point d'exemple en aucune langue ». Sans remonter jusqu'à Ménandre ou à Térence, ni même à notre *Grisélidis*[2], il suffira de remarquer qu'elle n'était sans doute pas seule et sera longtemps excusable cette personne dont Segrais nous dit : « J'ai connu une dame qui ne pouvait s'empêcher d'appeler les comédies des pastorales, longtemps après qu'il n'en était plus question ». En lisant *Sylvie* après *Mélite*, on comprendra très bien l'état d'esprit de la bonne dame qui n'était pas si radoteuse !

Sans doute l'auteur de *Mélite* avait ajouté beaucoup à la réalité des sentiments, comme à celle du costume et du décor. Il avait même tiré son sujet directement de la vie vécue, au témoignage de son frère et de son neveu

1. Nous en citerons un trait pris à *l'Inconstance d'Hylas*, tragi-comédie pastorale par le sieur Mareschal (Paris, Targa, 1635, jouee vers 1630, Bibl. Nat. Yf 4807), une pièce contemporaine de *Mélite* :

> Floriante, il est vrai, par son afféterie,
> Cueillit avec les fleurs mon cœur en la prairie ;
> Mais qu'elle fut subtile à me le dérober !
> Cette fille courut seulement pour tomber....

2. Cf. tome I, p. 277 sqq.

Fontenelle, puisque, à les en croire, l'intrigue de *Mélite* était la mise en scène d'une bonne fortune dont il avait été le héros. Il s'était vu, en effet, préférer par une demoiselle de Rouen à un amoureux en titre, un ami qui, n'ayant pas médité la mésaventure du roi Candaule, avait commis l'imprudence de le présenter à sa belle.

Cela n'empêcha pas ses rivaux de le chicaner sur cette nouveauté dont il était si fier. Ce qu'il y avait de déjà vu dans le ton de *Mélite*, et aussi dans certains expédients de sa conduite, les frappait plus que le reste : d'où ce trait de Claveret : « Aussi on commence à voir clair dans cette affaire et à découvrir l'endroit d'où vous l'avez pris (*le commencement*) et l'on en avertira le monde en temps et lieu ». Mais l'auteur de *l'Esprit fort* qui avait, pour être jaloux de celui de *Mélite*, d'assez bonnes raisons, comme nous verrons, s'en tint là et fit bien.

Il ne pouvait en effet prouver d'autre plagiat que celui de situations épisodiques, si traditionnelles d'ailleurs que la recherche de leur modèle nous ferait remonter jusqu'à la *Diéromène* imitée de Luigi Grotto par Rolland Brisset (1591)[1], et que celui de petits moyens non moins antiques, tels que la « fourbe des fausses lettres » était partout. L'originalité de Corneille était ailleurs, étant toute dans la manière.

Celle-ci consistait dans le choix et l'arrangement, dans « le bonheur surprenant » — pour dire de la pièce ce que l'auteur avait dit de son succès — avec lequel il avait amalgamé, surtout dans les trois premiers actes,

1. Cf. à la Bibl. Nat. la réédition de 1598, P Yd 81. — Marcassus en fera une adaptation dans son *Eromène* (Paris, Pierre Rocolet, 1633, Bibl Nat. Inventaire Y f 10016) et du Ryer une seconde dans *l'Amarillis* dont nous avons eu à signaler plus haut le succès vers 1650.

les éléments pris à la pastorale, conduisant l'action avec une adresse magistrale, la tramant avec une sorte de virtuosité qui s'applaudissait de « brouiller quatre amants par une seule intrigue », et ajoutant, à l'occasion, à la vérité relative du ton dont le phébus faisait partie intégrante, une éloquence, un lyrisme et une coupe de dialogue qui n'appartenaient qu'à lui. Cette originalité le mettait visiblement au-dessus des reproches de plagiat dont le harcelaient ses rivaux obscurcis, dût-on borner l'éloge à répéter avec le vieux Hardy : « Voilà une jolie bagatelle ».

Au reste il y avait ceci de plaisant dans les accusations du plus qualifié de ses envieux — lequel est bien parmi les comiques, Claveret, comme on le verra — qu'elles passaient à côté des emprunts réels. L'auteur de *l'Esprit fort* s'écrie, par exemple : « A la vérité ceux qui considéreront la fin de *Mélite*, c'est-à-dire la frénésie d'Eraste que tout le monde avoue franchement être de votre invention, et qui verront le peu de rapport que ces badineries ont avec ce que vous avez dérobé, jugeront sans doute que le commencement de la *Mélite* et la fourbe des fausses lettres qui est assez passable, n'est pas une pièce de votre invention ». Or l'idée de la susdite frénésie et ses conséquences sont visiblement imitées d'une tragi-comédie de Rotrou, intitulée *l'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, jouée l'année d'avant et qui était, elle aussi, un coup d'essai, mais non un coup de maitre. On trouve encore des traits de cette frénésie dans la *Climène* du sieur de la Croix (1628[1]). Corneille lui-même dira de cette folie d'Eraste que « c'était un ornement de théâtre qui ne manquait

1. Cf. l'édition de Corneille, dite des Grands écrivains, t. I, p. 227.

jamais de plaire, et se faisait souvent admirer ». Ce n'était certes pas la meilleure inspiration de la pièce si triomphante et si enviée; et ce qu'elle doit, de ce chef, à la tragi-comédie dans ses deux derniers actes, est loin de valoir ce qu'elle devait à la pastorale dans les trois premiers.

Ce sera bien l'avis de l'auteur le jour où il déclarera : « Je la (*la frénésie d'Eraste*) condamnais en mon âme »; mais ce sera trente ans après. Que tel fut dès lors son sentiment, on a, pour en douter, la préface candide et le texte accablant de ce *Clitandre* (tragi-comédie, 1632) qui suivit, et où il fait assaut d'extravagances et d'obscurité avec la tragi-comédie de *Cléagénor et Doristhée* (1630) que Rotrou venait de découper dans un roman de Sorel.

De fait, le bon sens de Corneille qui l'attirait vers la vérité de l'observation, était encore trop la dupe de son imagination que séduisait la tragi-comédie. De là les disparates de ton des deux derniers actes de *Mélite*. La pièce n'est pourtant pas telle qu'on lui doive infliger le titre de tragi-comédie-pastorale. L'auteur s'était efforcé visiblement d'y tourner au comique l'égarement de l'amoureux jaloux qui, croyant avoir causé la mort de sa belle insensible, s'en désespère jusqu'à la frénésie. Il y réussit mal sans doute : la scène où le fou d'amour se jette au cou de son valet qu'il prend pour Charon et qui l'emporte sur ses épaules, et celle où il tombe pâmé aux pieds de la nourrice qui lui semble être son amante, sont gauches, médiocrement gaies. Mais il faut savoir gré à Corneille d'avoir ainsi cherché le ton de la comédie jusque dans ses concessions de débutant à la mode de la tragi-comédie.

Il le rencontra mieux dans cette *Veuve* (1633) à pro-

pos de laquelle Scudéry, ne croyant pas si bien dire, s'écrie, dans le transport calculé d'un de ces hommages où les auteurs d'alors cultivaient l'hyperbole laudative, à charge de revanche :

> Le soleil est levé, retirez-vous, étoiles!

Sans doute il y a, dans l'épisode de l'enlèvement et le pathétique des scènes qui suivent, une couleur tragi-comique. On peut même noter curieusement un effet mélodramatique dans le rêve de bonheur auquel s'abandonne la sympathique héroïne, juste au moment où elle va être enlevée par le traître (act. III, sc. VIII). Mais Corneille a raison de signaler « la naïveté du style » de sa pièce, malgré les inévitables refrains du jargon amoureux à la mode, tels que : *belle inhumaine; soupçonneuse beauté; reine de mon âme*, etc. Ce style est certainement « plus net et plus dégagé des pointes » que celui de *Mélite*, ce qui n'empêche pas qu'il soit émaillé de nombre de traits spirituels et qui jaillissent des situations, non du bel esprit de l'auteur. « Ici donc, dit-il au lecteur, tu ne trouveras en beaucoup d'endroits qu'une prose rimée » : tant mieux! C'était autant de chemin fait par la comédie vers le ton qui lui seyait. L'intrigue d'ailleurs, dans sa subtilité, est conduite avec une aisance et une logique supérieures à celles de *Mélite*. Par-dessus tout, il y a des scènes de demi-confidences amoureuses où

> L'un est muet de crainte et l'autre de pudeur,

dont on a pu dire joliment, et sans trop céder cette fois à l'attrait de ces rapprochements, qu'elles « ressemblent à quelque chose comme du Marivaux musclé »[1].

1. L'expression est de M. Jules Lemaître. Cf. *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, A. Colin, t. IV, p. 266.

Dans ce genre de la comédie sérieuse qui attendra Marivaux et Musset, pour produire ses chefs-d'œuvre, Corneille ne fera pas mieux : mais c'était déjà bien.

La Galerie du Palais (1634), qui eut encore plus de succès que *la Veuve*, ne la vaut pas, à beaucoup près. Mais les scènes épisodiques du premier et du quatrième acte qui ont motivé le titre, ont le mérite notable de nous présenter des traits de mœurs des boutiquiers de la fameuse galerie : notamment dans les propos de ce libraire qui nous apprend que

> La mode est à présent des pièces de théâtre,

et dans ceux de la lingère qui lui est une si hargneuse voisine, mais qui a si tôt fait de reprendre, à l'approche de ses clients, son sourire et ses grâces marchandes. Ces traits sont évidemment reproduits d'après nature; et on trouvera un suggestif commentaire de leur actualité dans une gravure contemporaine d'Abraham Bosse[1]. C'est d'ailleurs sur cette actualité qu'avait compté Corneille pour « exciter la curiosité des auditeurs », ainsi qu'il le confesse dans sa préface.

Notons aussi que, comme *la Veuve*, c'est une pièce où l'on dine; et que la nourrice traditionnelle, celle de *Mélite* et de *la Veuve*, est ici, pour la première fois, une suivante dont le rôle est joué par une femme, à visage découvert, au lieu de l'être par le bouffon Alison, sous le masque.

Ce goût naissant de réalisme, jusque dans la comédie sérieuse, est à relever soigneusement. Nous allons le retrouver dans d'autres comédies de la même période qui ébauchent la comédie de mœurs et méritent, à ce titre,

1. Cf. l'Album de l'édition des Grands Écrivains.

plus d'attention qu'on ne leur en a accordée jusqu'ici.

Pour le reste de *la Galerie du Palais*, scènes de coquetterie ou de dépit amoureux, c'est toujours du Corneille joli, comme ci-devant, mais avec des inégalités de style et trop de traits dans le goût de celui-ci qui se rencontre au beau milieu d'une tirade pathétique :

> Mais c'étaient compliments qui partaient d'une souche :
> Mon cœur, que vous teniez, désavouait ma bouche.

Si cette comédie fut, par l'accueil du public et au dire de l'auteur, « la plus heureuse » des six, il est difficile de lui accorder que « le style en est plus fort ».

Il ne l'est pas moins de voir, avec lui, en quoi le style de *la Suivante* (1634) est « plus faible ». Il nous semble, au contraire, que Corneille y est en progrès continu vers la netteté, en dépit des pointes coutumières, celle-ci par exemple à propos d'un rival poltron qui, se cachant,

> Idolâtre un soleil et n'ose voir le jour.

Quant aux amoureux et à leur manière « d'être en cervelle » et de se « cajoler », comme ils disent, et de se récrier, par exemple :

> Florame, il est tout vrai, dès lors que je te vis,
> Un battement de cœur me fit de cet avis,

ils annoncent assez directement ceux de Marivaux. C'est déjà un jeu de l'amour et du hasard, et des plus picotants, que celui qui, faisant de la suivante et de la maîtresse des rivales en amour, les met joliment aux prises dans la scène de dépit amoureux du troisième acte (sc. x). C'est une scène dans le ton de l'*Épreuve* que celle du second acte (sc. IV) où l'une envoie l'autre à de menues commissions, profitant de cette ab-

sence pour entretenir l'amant qu'elles se disputent : et comme elle est animée par les rentrées jalouses de la suivante et les ingénieux prétextes de la maîtresse pour la renvoyer et tout son manège si vif de propos interrompus! L'air de famille est ici complété par ce fait que cela est fait de rien, reposant à partir du milieu du troisième acte sur une équivoque, ce que l'auteur souligne malicieusement par cette exclamation de son Daphnis :

> Qu'un nom tû par hasard nous a donné de peine!

Il y a enfin quelque gaîté dans le rôle de l'amoureux poltron qui, devant ses rivaux trop ardents à aller sur le pré, dit qu'il se résout à leur faire donner des gardes et

> A les laisser en paix, et courir l'Italie,
> Pour divertir le cours de *sa* mélancolie;

mais bien courte est cette gaîté : la nouvelle comédie reste décidément sérieuse.

La Place Royale (1635) qui ne doit son titre qu'au caprice d'une rime et au même calcul d'actualité que *la Galerie du Palais*, ne marque pas un progrès dans la manière de Corneille auteur comique. Elle reste sur le même ton ambigu ; et il en faut abandonner la conduite aux critiques qu'en fait l'auteur dans son examen. Mais on voit aussi très bien, à la lecture, pourquoi il en trouve « les vers plus forts », bien que les personnages continuent d'y *donner sur le phébus* et que l'envie vous prenne de leur crier, comme Alidor à Angélique :

> Vous êtes en colère, et vous dites des pointes!

La pièce — laquelle n'est pas sans présenter quelque notable analogie avec l'*Esprit fort* de Claveret comme on verra plus loin — offre d'ailleurs une nouveauté

assez piquante. dans le caractère d'Alidor qui est. à sa manière. un révolté contre les fameuses lois du Céladon de l'*Astrée* sur le parfait amour. Il l'est avec une fermeté de dessein qui coûte bien quelque chose à la vraisemblance du dénoûment : mais par là il est un frère authentique de ces prochains héros de la volonté qui allaient être les protagonistes du drame cornélien. Or l'auteur de *la Place Royale* l'a fait tel, après mûre réflexion, comme il s'en explique dans son épître dédicatoire : « L'amour d'un honnête homme, y dit-il, doit toujours être volontaire », car il est alors bien plus flatteur pour son objet, étant « l'effet de notre choix et de son mérite », que quand il est « forcé par quelque ascendant de naissance à qui nous ne pouvons résister ». On ne pouvait heurter plus directement le dogme de la prédestination amoureuse de l'*Astrée* et la fameuse « philosophie » des aimants que connaît si bien l'Isabelle de l'*Illusion*[1]. Aussi Alidor réussira-t-il à se singulariser par les maximes que voici :

Je veux la liberté dans le milieu des fers.
Il ne faut point servir d'objet qui nous possède;
Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède;
Je le hais, s'il me force; et quand j'aime, je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes vœux....

Il les mettra même en pratique, au point de laisser sa maîtresse se cloîtrer par désespoir — juste au mo-

1. Souvent je ne sais quoi que le ciel nous inspire
Souleve tout le cœur contre ce qu'on desire,
Et ne nous laisse pas en état d'obeir,
Quand on choisit pour nous ce qu'il nous faut haïr.
Il attache ici-bas avec des sympathies
Les âmes que son ordre a la-haut assorties :
On n'en saurait unir sans ses avis secrets;
Et cette chaîne manque où manquent ses décrets.

ment où lui-même sent son amour rallumé par sa pitié —, quitte à se consoler par ce quatrain :

> Je cesse d'espérer et commence de vivre;
> Je vis dorénavant, puisque je vis à moi;
> Et quelque doux assauts qu'un autre objet me livre,
> C'est de moi seulement que je prendrai la loi.

Est-il rien de plus froid qu'une pareille logique, quand un sentiment fort ou un grand péril bravés ne viennent pas la rendre pathétique? C'est ce que Corneille ne tardera pas à voir. Mais ici son erreur est curieuse, car elle indique quelle pente de son esprit l'inclinait déjà vers l'héroïsme, à travers les fadaises et par-dessus les conventions de la comédie galante.

C'est ainsi que, dans *les Tuileries* (1635) — la comédie faite sur commande par les cinq auteurs aux gages de Richelieu à savoir Boisrobert, Corneille. Colletet, l'Estoille et Rotrou — on trouve, à la scène VII de ce troisième acte, qui est bien du prochain auteur du *Cid*[1], une esquisse du pathétique et de la psychologie des dialogues de Chimène et de Rodrigue.

La dernière des six comédies de Corneille antérieures au *Menteur*, est l'*Illusion comique* (1636). Il l'appelle lui-même « un étrange monstre » qu'il définit ainsi : « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie : et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie » Cela fait, en tout cas, un spectacle fort original et sa-

1. On y retrouve aussi l'équivoque de *la Suivante* et ce vers :

> Trouver Florine seule et dans les Tuileries !

lequel rappelle l'exclamation d'Alidor, d'où *la Place Royale* tirait son titre :

> Te rencontrer dans la Place Royale
> Solitaire !

voureux. C'est un ambigu de pathétique et de comique, dont l'auteur dit d'ailleurs qu'il n'en faut pas hasarder deux fois le caprice. La pièce a quelque gaîté. Elle la doit à la verve spirituelle de la servante Lyse et surtout à celle du « crotesque » capitan Matamore. Ce dernier, émule des ancêtres que nous lui avons vus dans la comédie de la Renaissance[1], les dépasse par la verve de ses tirades dont la fierté héroï-comique n'aura besoin que d'une légère transposition pour devenir celle du *Cid*.

Là est le principal et mémorable intérêt de la pièce. On y sent Corneille orienté à son insu vers l'héroïsme, en possession d'une langue admirable, ayant fini ses écoles, et animé de l'inquiétude d'un génie qui allait prendre feu à la première étincelle.

Aussi quelle ardeur à défendre le théâtre et les acteurs eux-mêmes contre les préjugés de la veille ! Au bourgeois Bridamant qui se récrie : *Mon fils comédien !* l'enchanteur Alcandre, achevant ainsi de lui montrer la magie du théâtre, riposte par ces vers qui sont une date :

> Cessez de vous en plaindre. A present le théâtre
> Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
> Et ce que votre temps voyait avec mépris
> Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
> L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
> Le divertissement le plus doux de nos princes,
> Les délices du peuple, et le plaisir des grands :
> Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps ;
> Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
> Par ses illustres soins conserver tout le monde,
> Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
> De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
> Même notre grand Roi, ce foudre de la guerre,
> Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,

1. Cf. t. II, chap. VIII et IX.

Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre françois :
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

L'argument était sans réplique pour un bourgeois : et Bridamant converti l'avoue en des vers non moins documentaires que les précédents :

J'ai cru la comédie au point où je l'ai vue;
J'en ignorais l'éclat, l'utilité, l'appas,
Et la blâmais ainsi, ne la connaissant pas.

En attendant l'inspiration suprême qui allait venir, l'auteur de *la Veuve* avait donc dégagé la formule d'un genre de comédie sérieuse qui, malgré ses ambiguïtés de ton et de sentiment, devait, après une longue stérilité, avoir une brillante fortune.

Le Menteur et sa *Suite* sont d'un tout autre genre. Nous étudierons ces deux comédies avec le groupe des traductions et adaptations espagnoles de la première période, dont elles sont les chefs-d'œuvre.

Avant elles, il convient de signaler quelques œuvres plus originales, où s'ébauche la comédie de mœurs et que l'on ignore ou dédaigne trop en vérité. Les premières comédies de Corneille qui arrêtent les regards de la critique, à cause du nom de leur auteur et de la verve de leur dialogue, ne devraient pas épuiser sa curiosité. Ce dédain pour le reste nuit en effet à l'intelligence exacte de ce qui suivit.

Il est au moins une de ces productions du temps à laquelle il faut faire une place, petite mais bien marquée, dans l'histoire de la comédie : c'est l'*Esprit fort* (1630?)

Il est vrai que la pièce est de Claveret, mais c'est trop venger Corneille de son rival obscurci que de le passer ici sous silence. On ne doit pas croire sur parole les frères Parfait — plus constamment recommandables, d'ailleurs, pour leur exactitude que pour leur goût — quand ils écrivent : « Il est impossible de rendre compte de cette comédie qui n'a ni fonds, ni intrigue, ni caractère ».

Il y a d'abord quelque chose de tout à fait remarquable chez l'auteur de l'*Esprit fort*, si on considère que sa pièce est contemporaine de *Mélite*[1], c'est son ambition de régularité : « Tu pourras voir, dit-il dans sa préface, qu'il ne faut guère plus de temps pour représenter cette intrigue, qu'il en a fallu pour en faire naître tous les incidents »[2]. Il s'y vante d'avoir « appliqué toutes les règles », notamment celles relatives « à la liaison des scènes » et « à l'unité d'action ». Il se pique, d'ailleurs, d'un goût « conforme à celui des polis », et s'excuse des « pointes » que l'on trouvera dans sa pièce, laquelle est de quelque sept ans en ça. C'est la faute du « beau sexe » dit-il, qui « ne s'arrête presque jamais qu'à ce qui ce

1. Pour la date de *Mélite* on hésite entre la fin de 1629 et le commencement de 1630 (Cf. l'edition des Grands Écrivains, t. I, p. 129). Même hésitation pour *Angélie ou l'Esprit fort*. Les freres Parfait la datent de 1629, sur la foi d'un passage d'une edition de 1636, où l'auteur aurait dit de son ouvrage : « Il sortit de ma plume, il y a *plus* de sept ans ». Or nous ne connaissons pas d'edition anterieure à celle de 1637 (Paris, Targa, Bibl. Nat Yf 4811), dont le privilege est du 30 août 1637 et où nous lisons : « il y a *près* de sept ans », au lieu de « *plus* de sept ans ». La piece serait donc de 1630, s'il n'existe pas d'autre texte.

2. Claveret se pique ici de se conformer à une des regles formulées par Chapelain, dans une dissertation manuscrite, datée du 29 novembre 1630. C'est d'ailleurs Chapelain qui inspirera ce manifeste mémorable des *réguliers* qui forme la préface de la *Silvanire* de Mairet, publiée en février 1631, non en 1625, comme dit l'auteur des *Théories dramatiques au* XVII*e siècle*, op. c. (Cf. l'édition Richard Otto, Bamberg, 1890). — Sur le veritable auteur de ces « rigueurs italiennes », Cf. Eugene Lintilhac, *De J.-C. Scaligeri Poetice*, Paris, Hachette, 1887, et *Nouvelle Revue*, 15 mai, 1er juin 1890, *Jules-César Scaliger, fondateur du « classicisme » cent ans avant Boileau*.

brille », si les comédies pareilles à de jolies femmes qui se parent de diamants faux, repoussant « la gravité des sentences et la force des raisonnements.., ont recours à ces faux brillants ponr s'insinuer dans les esprits avec plus de plaisir ». Il constate d'ailleurs qu'à cette date de 1637 « le style du temps commence à devenir plus sérieux ».

Ce qui est encore plus remarquable chez Claveret que sa préoccupation de régularité et de politesse, c'est son dessein de copier la nature et d'ajouter, dans la comédie, à la correction de la forme la vérité du fond. On en a un indice curieux, dans un passage de sa *Réponse à l'Ami du Cid*, où il dit que si Mondory — « notre Roscius auvergnat » comme l'appelle Mairet — et ses compagnons refusèrent sa comédie des *Eaux de Forges*, ce fut « par la discrète crainte qu'ils eurent de fâcher quelques personnes de condition, qui pouvaient reconnaître leurs aventures dans la représentation de cette pièce ».

L'Esprit fort, à défaut des *Eaux de Forges* qui n'ont pas été imprimées, nous prouve que Claveret s'essayait à peindre d'après nature[1]. C'est là un effort qui, à cette date et en ce genre, suffirait à commander l'attention et l'indulgence. La pièce aurait d'ailleurs obtenu, dans sa nouveauté, un succès rival de celui de *Mélite*, si l'on en croit l'avertissement où l'auteur rappelle au lecteur, que c'est là cette comédie qu'il a vu représenter « tant de fois sur le théâtre royal », sous ce double titre dont il va faire cesser l'équivoque « *d'Angélie et de l'Esprit fort* ».

L'intrigue consiste dans un chassé-croisé de galants

1. A ce même point de vue, cf. aussi et pour quelques traits *l'Écuyer ou les Faux nobles, mis au billon, comédie du temps*, du même Claveret, Paris, au Palais, 1665, Bibl. Nat. Inventaire réserve Y f. 3769.

faisant leur cour aux trois filles à marier du bonhomme Cloridan. L'intérêt principal est dans la manière dont l'une d'elles, Angélie, sage autant que fine, évinçant Criton, l'Esprit fort, ainsi que son acolyte et médiocre disciple Nicandre, « Monsieur l'Esprit doux », fera place nette et permettra pour elle et ses deux sœurs trois unions assorties. Cette intrigue est médiocrement conduite, outre que les sentiments qui motivent les situations sont bien inconsistants, mais elle n'est pas ennuyeuse.

Elle a même un ressort dont le jeu produit, au cinquième acte, une scène piquante. Un amoureux veut faire sa cour à Angélie, sans blesser l'une ou l'autre de ses sœurs, sans songer que

> Visant à trois oiseaux, souvent quelqu'un s'envole.

A cet effet, il a, de chaque côté de sa montre, un portrait de chacune des deux sœurs qu'il abuse, de manière à pouvoir présenter, au besoin, à chaque dupe son portrait, en témoignage d'amour. Lorsqu'on arrive à se douter de la manœuvre et qu'on le presse de tirer sa montre, il dit ne l'avoir pas sur lui, mais elle se met à sonner dans sa poche, aussi malencontreusement que fera celle de Cliton, dans *le Menteur*.

Le tout est d'ailleurs agrémenté de traits qui justifient assez, contre les frères Parfait, le mot de l'abbé de Marolles qui trouvait à l'auteur « bien de l'esprit ». Nous en donnerons quelques échantillons pour ne pas laisser croire que Corneille fût seul à être spirituel dans la comédie, vers 1630.

Une amoureuse timide y dit, à propos de son portrait logé dans la montre de son galant :

> Me voyant dans sa montre il eût pu deviner
> Que mon cœur en est une et qui n'ose sonner.

Une autre raille ainsi son amoureux transi, sur des vers où il lui a prodigué le phébus et notamment l'appellation de soleil incendiaire :

Je crains en m'arrêtant de vous réduire en cendre!
Je vais les rendre au feu, puisqu'ils sont tout de flamme.

Le ton à la mode était si exactement celui-là que l'amoureux berné aurait pu emprunter, pour sa riposte, ce trait d'un héros de Nervèze, le très authentique et oublié pédagogue des *Précieuses* : « Un cœur qui se démontre froid envers ma flamme, et plein de feu pour me rendre mort! »[1]. Ce n'est d'ailleurs pas si mal pour l'époque; et ce qui n'est pas moins notable, c'est que la gaîté de la pièce se passe de la licence à la mode. L'auteur est, tout compte fait et selon son mot, aussi « poli » que Corneille en ses six comédies galantes.

Voici en effet, à titre documentaire, les deux traits les plus vifs de sa comédie. L'un est dans ce bout de dialogue de l'Esprit fort et de son élève :

Abaisse un peu la vue
Sur l'albâtre poli de cette gorge nue :
Voyant ces monts de neige, as-tu de la raison
Si, retenant ton âme et tes vœux en prison,
Tu n'y désires point éteindre un peu la braise,
Si tu n'es point jaloux que son mouchoir les baise :
Il faut mourir d'amour adorant leurs appas.
Considère. . — Tout beau ne descends pas plus bas
La beauté de son sein trop puissamment te touche.
Tu ne te souviens pas qu'elle y porte une mouche,
Un petit assassin qui t'en pourrait venger.

L'autre trait risqué est dans ce compliment fait par Orilame « bas à Angélie », pour renchérir sur ceux que provoque autour de lui la gaîté de la triple noce finale :

Je vous réserve au lit pour la meilleure bouche.

1. Cf. *Amours diverses* par le sieur de Nervèze, Paris, Toussaint du Bray, 1617, p. 167, Bibl. Nat. Inventaire Y, 27144.

Il y a d'ailleurs des accents d'une bonhomie réelle et d'après nature : par exemple, dans la fin de la tirade où le bonhomme Cloridan, après avoir infligé aux galants le récit de ses campagnes fait sur le ton des capitans traditionnels, le conclut en ces termes :

Mais enfin j'ai quitté cette vie importune :
J'ai de fort beau poisson, du blé dans mon grenier,
Du vin de toute sorte, et d'excellent gibier.
Ma basse-cour garnie, un plaisir en l'étude
Que dans la cour des grands m'ôtait l'inquiétude
Et (que je) goûte ici avec plus de douceur.

Mais venons-en à l'intérêt principal de cette comédie. Il est pour nous, comme il le fut sans doute pour les contemporains, dans la peinture de ce travers du temps que visait à incarner l'Esprit fort. Nous laisserons à Angélie, qui se charge de lui résister et de le persifler, le soin de le caractériser. Elle s'en acquitte un peu longuement, et le portrait ne se tient pas très bien, mais s'il y a des traits qui se heurtent, le dessein de chacun d'eux a une netteté et une verve qui rappellent de-ci de-là celles du *Fâcheux* de Régnier. En voici les principaux :

Ce raffiné Cliton est un homme à la mode
Dont le seul entretien vaut bien qu'on s'incommode !...
Affecter en parlant un ton impérieux ;
Blâmer le feu d'amour, mais en feindre en tous lieux :
En effet n'aimer rien, vouloir qu'une maîtresse,
Admire leurs discours et leur fasse caresse ;
Publier des faveurs que jamais ils n'ont eues... :
Emprunter de l'argent et jamais ne le rendre ;
Aller tout seul au cours, revenir satisfait
Bien qu'on soit les sujets des pièces qu'on y fait... ;
S'ériger en vaillant sur l'appui d'une épée
A parer leurs côtés seulement occupée ;
Être inquiet, escroc ; jouer à tous propos ;
Ne parler que de battre et de casser les os.
Mais toujours des premiers recourir à la fuite....

Parle-t-on de l'État, faire les Politiques,
Tantôt paraître froids, rêveurs, mélancoliques,
Et puis, se réveillant de ce profond sommeil,
Soutenir qu'ils ont vu des taches au soleil.
Pester contre le sort, le destin, la fortune,
Et ne suivre jamais la créance commune...,
Dire un mot des bons vers, puis y faire une glose,
Jurer que Saint-Martin fait mieux que Bellerose :
Lorsqu'on les contredit, faire les mutinés :
Un collet en désordre, un manteau sur le nez...,
La botte à l'Esprit fort bizarrement plissée,
En porter une droite et l'autre renversée...,
Enrager hautement quand on est gai dans l'âme....
Être au bal sans cordon, danser négligemment,
Faire une extravagance, au lieu d'un compliment...
Ne songer qu'au présent, n'avoir soin que de soi,
Enfin être à soi-même et son juge et sa loi :
C'est en quoi ces esprits, qui n'ont rien que l'écorce,
Dans leur sotte faiblesse établissent leur force;
Et quand même aujourd'hui, par un commun accord,
Des Dames à la Cour se piquent d'Esprit fort.

ORILAME.

Que ne suis-je à Paris pour voir tant de merveilles!

ANGÉLIE.

Qu'à défaut de vos yeux, contentez vos oreilles,
Si vous avez à perdre un quart d'heure avec lui...
Ah! j'oublie à vous dire une plaisante chose :
Criton dit que l'Astrée est un sot livre en prose,
Que Malherbe en son temps n'entendait rien aux vers.
Comme il porte toujours son manteau de travers,
Figurez-vous, Monsieur, qu'il a l'esprit de même....
Que l'Esprit fort consiste à ne se point forcer.
Il faut pour leur complaire avoir l'âme à la mode
Et qu'à leur vaine humeur la nôtre s'accommode :
Jugez si je suis fille à recevoir leurs vœux
Moi qui me sais régler ainsi que je le veux....

Quel dommage que Claveret n'ait pas joué cela, au lieu de s'en tenir à la satire! On n'eût pas attendu

Dancourt et l'autre bout du siècle pour avoir un *Chevalier à la mode.*

La mise en action du personnage est en effet des plus rudimentaires. Nous y relèverons seulement deux passages qui caractériseront la façon de « galantiser les dames », aux environs de 1630. Voici comment Criton attaque Angélie :

> Qui se pourrait résoudre à ne vous pas aimer,
> Puisqu'aux beautés d'esprit celles du corps sont jointes ?
> Vos cheveux seulement savent faire des pointes,
> Vos boucles des prisons, les plus petits des traits,
> Amour sur votre front met un arc tout exprès.

Sur quoi, la belle le démonte et lui donne son congé par cette réplique :

> Monsieur, je suis d'humeur à rêver aujourd'hui.

Il s'avoue vaincu, sans quitter d'ailleurs le phébus dont Angélie, qui a décidément le beau rôle, fera assaut avec lui, pour achever de le berner.

Nous noterons enfin, à l'honneur de Claveret, un effort pour maintenir l'unité dans le caractère de l'Esprit fort : si ce dernier a été trop facilement subjugué et joué par cette fine mouche d'Angélie, il se prépare du moins à opérer une retraite en bon ordre, selon ses principes, quand il dit à son disciple, déferré comme lui :

> Faible ! soit que la chose en bien ou mal s'achève,
> Qu'une sorte d'esprit promptement nous relève !
> Venez et me croyez, allons nous moquer d'eux.

D'un bout à l'autre, la pièce se maintient sur un ton de gaîté, sans outrance ni disparate tragi-comique, qui est tout à fait méritoire à cette époque, comme on en peut juger par comparaison avec sa contemporaine *Mélite.*

Il faut être de parti-pris, nous le répétons, et garder

par trop rancune à Claveret de ses impertinences à l'adresse de l'auteur du *Cid*, pour ne pas reconnaître les mérites relatifs de son *Esprit fort* et qu'ils marquent une date. Nul avant lui, ni autour de lui, n'avait conçu si nettement ce que devait être la comédie, dans la forme et au fond. Il voulait qu'elle fût, en face sinon à l'égal de la tragédie, un genre à part, allant à la vraisemblance par la régularité, sans disparates de ton. Il désignait délibérément sa vraie matière et qui devait être si féconde, la peinture des mœurs. Un dessein si précis, à une pareille époque, est pour qui a lu le reste, singulièrement méritoire et même mémorable. Voilà pourquoi nous avons accordé à *l'Esprit fort* une attention prolongée.

L'histoire de ce qui suivit jusqu'au *Menteur* sera beaucoup plus courte.

Mais avant de l'exposer, nous signalerons dans *l'Hôpital des Fous* de Beys[1] — bien que la pièce soit une tragi-comédie — des passages épisodiques qui sont caractéristiques de l'évolution du comique de mœurs, par leur date et aussi par l'exécution. Ce sont les scènes où s'offrent en spectacle, dans une sorte de revue des folies courantes, celles du philosophe qui est assez comique, et celles du musicien, du plaideur, de l'alchimiste.

Nous donnerons maintenant la première place aux œuvres qui nous offrent des traits de ce comique de mœurs, et presque de caractère, entrevu par Claveret.

Nous en rencontrons d'abord de tels dans *la Comédie des Comédiens* de Scudéry[2]. Ses deux premiers actes, imités de ceux de la tragi-comédie de Gougenot

1. Paris, Toussainct Quinet, 1629, Bibl. Nat. Inventaire, Réserve Yf 4859.

2. Cf. *La Comédie des comédiens, poème de nouvelle invention par Monsieur de Scudéry*, Paris, Augustin Courbé, 1635, Bibl. Nat. Inventaire Yf 7292.

qui a le même titre (1633)[1], nous initient comme eux, mais moins lourdement, aux mœurs des comédiens du temps et offrent par là un intérêt documentaire assez vif. Cet intérêt devient même piquant, dans la pièce de Scudéry, lorsque la Beau-Soleil nous y peint les fâcheux de tout acabit, y compris les hypercritiques, qui encombrent les loges d'actrices, et viennent s'asseoir sur leurs coffres, les pieds battants, ou rôder autour d'elles, sans vergogne, en vertu de cette « erreur où tombe, dit-elle, presque tout le monde pour ce qui regarde les femmes de notre profession, car ils pensent que la farce est l'image de notre vie, et que nous ne faisons que représenter ce que nous pratiquons en effet : ils croient que la femme d'un de vous autres l'est indubitablement de toute la troupe ».

Nous y apprenons notamment quelles pièces faisaient recette, en l'an 1634, outre « toutes celles de feu Hardy». La Beau-Soleil, après un éloge bien senti du puissant génie et de la veine prodigieuse du susdit auteur, ajoute :

Nous avons encore *le Pyrame* de Théophile[2], poème qui n'est mauvais, qu'en ce qu'il a été trop bon; car excepté ceux qui n'ont point de mémoire, il ne se trouve personne qui ne le sache par cœur; de sorte que les raretés empêchent qu'il ne soit rare. Nous avons aussi *la Silvie*[3], *la Chriséide*[4] et *la Silvanire*[5], *les Folies de Cardenio*[6], *l'Infidèle confidente*[7], et *la Philis de Scire*[8], *les*

1. Cf. *Ancien Théâtre François*, Paris, Jannet, 1856, t. IX, p. 305 sqq. ; et le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 285.

2. Cf. Œuvres complètes de Théophile, édition Alleaume, Paris, Jannet, 1856, t. II, p. 95 sqq.

3. Cf. l'édition Marsan, citée plus haut, Paris, 1905.

4. Cf. *Chriséide et Arimant*, tragi-comédie par le sieur Mairet, Rouen, Jacques Besongne, 1630, Bibl. Nat. Yf 6876.

5. Cf. l'édition Richard Otto, Bamberg, 1890.

6. Cf. le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, et pour l'édition de 1634, Paris, Targa, Bibl. Nat. Yf 4807 — 13.

7. Tragi-comédie par le sieur Pichou, Paris, Targa, 1631, Bibl. Nat. Yf 10629.

8. Comédie pastorale tirée de l'italien (Cf. *la Fili di Sciro, favola pastorala*

Bergeries de M. de Racan[1], le *Ligdamon*[2], *le Trompeur puni*[3], *Mélite*[4], *Clitandre*, *la Veuve*, *la Bague de l'oubli*[5], et tout ce qu'ont mis en lumière les plus beaux esprits de ce temps.

Or cela fait deux comédies seulement, pour neuf tragi-comédies et trois pastorales dont deux tragi-comiques. Ainsi, à en croire ce passage significatif, sinon désintéressé, dans cette vogue du théâtre que célèbrent les vers de *l'Illusion* cités plus haut, la comédie proprement dite avait encore une part bien modeste auprès de celle de la tragi-comédie.

Mais voici venir des œuvres avec lesquelles le succès du genre purement comique ira croissant, et sera dû d'ailleurs aux peintures de mœurs qui s'y ébauchent.

Les Vendanges de Suresnes (1635)[6] de du Ryer auront l'honneur d'être reprises et retouchées par Dancourt. L'intrigue en est assez bien filée. Il y a de la vérité dans le rôle du rustaud Guillaume, et surtout dans les réflexions des parents bourgeois relativement aux dangers de certaines mésalliances (a. II, sc. v et a. III, sc. vi), sur ce thème :

> Un homme est assez noble alors qu'il a de l'or...
> L'or en bourse vaut mieux que le fer au côté.
> L'alliance d'un noble a fait souvent connaître
> Qu'en le prenant pour gendre on se donne son maître.

de Bonarelli, Venise, 1609, Bibl. Nat. Yd 5721) par le sieur Pichon, Paris, Targa, 1531, Bibl. Nat. Yd 5726. — Il ne s'agit pas ici de la Philis de Du Cros, de 1630 (Cf. Bibl. Nat. dans le même volume que celle de Pichou).

1. *Les Bergeries* de Messire Honorat de Bueil, sieur de Racan, Paris, Toussainct du Bray, Bibl. Nat., Réserve Y 5726.

2. *Ligdamon et Lydias ou la Ressemblance*, tragi-comédie par M. de Scudéry, Paris, Targa, s. d., Bibl. Nat. Inventaire 6851.

3. *Le Trompeur puni ou Histoire septentrionale*, autre tragi-comédie de Scudéry qui ne s'oublie pas, on le voit, en cette réclame, Paris, Antoine de Sommaville, 1634, Bibl. Nat. Y Th 17699.

4. D'après la *Gazette*, *Mélite* s'intercala entre cette *Comédie des comédiens* et une farce, à une représentation de gala donnée a l'Arsenal, devant la reine, pour une triple noce, le 28 novembre 1634.

5. Cf. t. II, p. 411 (Paris, Targa, 1635, Bibl. Nat. Inventaire Yf 11479).

6. Recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 322, sqq.

Voici un croquis d'après nature des propos qui se tiennent au théâtre sur les auteurs, entre bons confrères :

TIRCIS.

Il est de ces censeurs dont les langues hardies
Sont souvent le seul mal qu'on trouve aux comédies.

PHILÉMON.

A propos, l'autre jour je m'y trouvai surpris,
Et comme prisonnier entre ces beaux esprits :
La pièce qu'on jouait était incomparable,
Les plus judicieux la trouvaient admirable :
Toutefois ces rimeurs, moins doctes qu'envieux,
N'y pouvaient rien trouver qui ne fût ennuyeux.
L'un faisait de l'habile (et pour moi je m'en moque),
L'autre disait tout haut : « Cette rime me choque,
Ce mot n'est pas français, et m'étonne comment
On lui vient de donner tant d'applaudissement ».
Ainsi parlent ces gens dont l'esprit populaire
Ne saurait rien souffrir comme il ne peut rien faire.

Nous citerons encore cette satire de l'art d'aimer à la mode du temps :

Écoute néanmoins des leçons fort gentilles
Afin de parvenir à l'amitié des filles.
Il faut être d'accord de tous leurs sentiments,
Approuver et louer leurs moindres ornements,
Respecter un collet, pour lui prendre querelle,
Avoir toujours en poche une chanson nouvelle,
Savoir bien à propos ajuster un mimi[1],
Distinguer promptement le galant de l'ami,
Dire quelle couleur est et fut à la mode ;
Voilà pour être aimé le chemin plus commode.
Un homme de néant, bien poli, bien frisé,
Par ces rares moyens se voit favorisé :
Pourvu qu'il sache un mot des livres de l'*Astrée*
C'est le plus grand esprit de toute une contrée.

On voit que le style a de la fermeté et n'est pas indi-

1. Demi-masque, loup.

gne de cette *Alcionée* du même auteur, dont Saint-Evremond osait se souvenir même devant Corneille. Notons, au passage, que Molière avait lu la pièce, car voici un vers que répétera Gros-René, en médisant de la femme :

Et c'est un animal difficile à connaître.

Un autre chercheur d'actualités, Antoine Maréchal, l'auteur de cette *Inconstance d'Hylas*, dont nous avons cité de jolis vers, écrivit *le Railleur* (*les Railleries de la cour ou les Satyres du temps* (1636)[1], qui eut un vif succès. La pièce le méritait, mais ce n'est pas pour sa conduite qui est fort lâche et lui donne un air de *revue*. L'auteur observe d'ailleurs judicieusement qu' « aux pièces purement comiques, comme est celle-ci, le papier ôte beaucoup de leur grâce et que l'action en est l'âme ».

C'est une esquisse, hardie par endroits, des mœurs du temps. Cette hardiesse doit même être la « raison qui a fait cesser sa représentation » en plein succès, comme l'insinue l'auteur. En lisant la troisième scène du quatrième acte, on sera aisément porté à croire que l'ordre vint de la cour. Certaines de ses mœurs, les plus équivoques, y sont en effet cinglées, comme il faut, par une certaine Dupré qui a déjà, en face des femmes du monde et de leur manège, la verte allure et les propos salés des aventurières de la comédie moderne. La mâtine est flanquée d'un certain Beaurocher qui annonce les *Chevalier à la mode* et les *Monsieur Alphonse*. Le ton du *Railleur* est naturellement vif, mais sa vivacité n'est pas toute en gauloiseries, quoi-

1. Cf. *le Théâtre Français au* XVI*e et au* XVII*e siècle*, recueil d'Ed. Fournier, *op. c.*, p. 348 sqq.

qu'il y en ait à foison. Voici un couplet sur les couleurs et les ajustements à la mode[1] qui indiquera l'allure cavalière de la langue :

CLORINDE.

A cause du faux jour, et d'un volet fermé,
Je pensais que ce nœud fût de *Diable enrhumé*;
Je suis d'avecque vous pour *l'Espagnol malade*;
La couleur en est morne, insensible, et trop fade;
Astrée a fait son temps; *Céladon* est laissé;
Vous êtes aujourd'hui dessus l'amant blessé;
Que votre assortiment mérite qu'on l'admire!
Vous n'avez rien sur vous qui ne me semble rire.
Ce demi-parasol que fait votre collet
Tient Gênes, Pontinar, et Venise au filet;
Je vous trouve le pied pour le bas et la botte,
La tête pour la plume élevée ou qui flotte :
Tout vous sied noblement, et casaque et manteau;
Dirai-je sans rougir que je vous trouve beau?

D'un ton plus bas, mais d'un comique de mœurs assez savoureux, est une comédie d'un certain Discret, intitulée *Alizon* (1637, jouée en 1635?)[2], du nom de l'acteur qui tenait au théâtre, sous le masque, les rôles dits de *pannes* et notamment ceux de nourrices, comme nous l'avons vu plus haut.

L'auteur promet au lecteur un sujet « extrêmement récréatif, intrigué et divertissant », bien fait pour « divertir l'esprit des histoires mélancoliques » qui « depuis quelques années ont paru sur le théâtre », d'ailleurs « avec tant d'éclat et d'admiration de chacun ». De fait, il ne tient pas mal sa promesse, quitte à appeler à l'aide la farce, non la pire, mais avec force grivoiseries et parodies « grotesques ».

La tirade — ou, comme on eût dit au XVe siècle, le *cri*

1. Cf. le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 351, sqq.
2. Cf. *Ibid.*, p. 400, sqq.

du colporteur — montrera toute vive la tradition des farceurs de jadis :

LE COLPORTEUR.

J'ai toujours quelque chose avecque quelque chose,
J'ai des livres ici tant en rime qu'en prose ;
Le duel de deux gueux dedans le Pré aux Clers ;
J'ai les noms des Filoux, la misère des Clercs ;
J'ai les nouveaux Édits, les nouvelles Gazettes ;
J'ai la commodité des bottes et garsettes ;
J'ai le remède aussi pour les pâles couleurs ;
J'ai l'Amour des sergents, la Pitié des voleurs ;
J'ai tous les compliments de la langue françoise,
La Perte depuis peu d'une jeune bourgeoise,
Au quartier que chacun nomme de Gravilliers ;
J'ai le contrat passé dedans Hautbervilliers
Entre Guillot Grand-Jean et Gillette ventrue ;
J'ai le cruel combat d'un singe et d'une grue ;
J'ai grande quantité de bons livres nouveaux ;
J'ai la manière aussi comme on sèvre les veaux ;
Avec le Testament du bon Gaultier Garguille ;
J'ai le galant qu'il faut à une belle fille.
Voici l'invention pour prendre à toutes mains,
Utile aux procureurs autant qu'aux médecins ;
J'ai le pouvoir qu'on donne à chacune servante,
De coucher au grand lit quand madame est absente ;
J'ai les Perfections de la dame Alizon
Pour captiver chacun dans sa belle prison ;
Dans un petit cahier j'ai la bonté des femmes ;
J'ai toute leur malice en trois ou quatre rames ;
J'ai la méthode aussi pour gagner force écus ;
J'ai les listes ici des garces et cocus,
Et l'art de les trouver jour et nuit sans lanternes ;
J'ai comme il faut sortir sans payer aux tavernes ;
J'ai quelque chose enfin pour tous les bons esprits.

Pour l'intrigue, la pièce vaut, en somme, l'éloge plaisant qu'en fait l'Avertissement au lecteur, puisqu'elle mène, tant bien que mal, quatre couples au mariage. Il est vraiment dommage que la parodie du jargon des amoureux, et de celui du capitan notam-

ment, ne soit pas plus serrée. plus appuyée. La scène II de l'acte II où l'on se brouille en parlant politique, à propos de la Ligue, est plus que plaisante, presque comique.

Alizon nous paraît marquer curieusement le moment précis où la farce gauloise, qui ne veut pas mourir, et la comédie de mœurs, qui commence à naître, se recherchent, se rejoignent en vertu de leurs affinités naturelles, et vont s'entr'aider.

A ce point de vue capital du retour de la farce dans la comédie proprement dite, nous signalerons *la Comédie de chansons* (1640. auteur inconnu[1]), dont « les compagnons gaulois » nous offrent un étrange pot-pourri de couplets de cour galants et de vaudevilles gaillards, y mêlant, suivant la vieille recette, les *mots de gueule* et les *fatrasies*, comme le prouvera suffisamment ce couplet de Mathieu :

Gardez votre teint du hâle,
Vous le devez tenir cher;
C'est à cause qu'en la halle,
On vend le beurre bien cher.
Le plus beau sujet du monde
N'est pas souvent le plus laid ;
C'est parce que ma rotonde
N'est pas comme un pot au lait.
Si la beauté qui me touche
Tient nos esprits enchaînés,
C'est à cause que sa bouche
Est au-dessous de son nez.

Le sieur Deroziers écrira même cinq actes, sur un ton presque aussi incohérent que celui de ces fatrasies, mais d'un air plus relevé, pour en faire accroire au lecteur qui s'obstine à chercher un sens dont la pièce

1. Cf. le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 458.

est vide : cela s'appelle *le Galimatias* (1639) et est intitulé plaisamment tragi-comédie[1].

Observons aussi que l'antique farce italo-gauloise fait encore des siennes, dans une pièce facétieuse, une soi-disant tragi-comédie-pastorale, du sieur Veronneau qui porte le titre impertinent de *l'Impuissance* (1634)[2]. Ce Veronneau, Blaisois, s'il manquait de décence et avait trop lu *la Mandragore* de Machiavel, avait du moins, à l'occasion, des traits d'esprit et quelque style. Dans le même genre italo-gaulois, nous signalerons : un *Docteur amoureux* de Le Vert (1638)[3], dont le héros est surfait par l'auteur, quand il le dit « en posture de nazarder tous les plus raffinés *Dottori* des Italiens », mais qui a l'honneur de porter le même titre qu'une farce de Molière dont Boileau regrettait la perte ; — et aussi, pour un honneur du même ordre, un *Boniface et le Pédant*[4], dont le « Mamphurius pédant », avec ses « élégances Marco-Tulliennes » et ses propos farcis de latin, fournira au moins son nom au « Mamphurius, docteur pyrrhonien », du *Mariage forcé*.

Pour achever de noter cette poussée de la farce, nous rappellerons la curieuse réédition (1632) de « la farce plaisante et récréative sur un trait qu'a joué un porteur d'eau le jour de ses nopces dans Paris[5] », et nous signalerons : *le Murmure des femmes, filles et servantes*[6],

1. Cf. *Ancien Théâtre François*, *op. c.*, t. IX.
2. Cf. *Ancien Théâtre François*, *op. c.* t. VIII
3. *Le Docteur amoureux*, Paris, Augustin Courbé, 1638, Bibl. Nat. Inventaire Yf 7186.
4. *Boniface et le Pédant*, comédie en prose, imitée de l'italien de Bruno Nolando, Paris, Pierre Ménard, 1633, Bibl. Nat. Yd 5573.
5. Cf. tome II. p. 217 ; et, pour le texte, Ed. Fournier, *Le Théâtre avant la Renaissance*, *op. c.*, p. 456 sqq.
6. Le catalogue de Soleinne (Paris 1845, t. I, p. 127, n° 1061) classe la pièce à *la troisième époque*, c'est-à-dire parmi celles antérieures à 1631 (Pour le texte, Cf. Bibl. Nat. Inventaire Réserve Yf 4558).

farce assez plate, en octosyllabes, selon la tradition, mais notable pour quelques traits de mœurs et l'assaisonnement d'un jargon gascon qui ne vaut pas celui de *M. de Pourceaugnac*; — l'*Avocat dupé* (1637)[1] de Chevreau, auteur d'une des ridicules *Suites du Cid*; — l'épisode licencieux tiré du *Francion*, sous le même titre, par Gillet de la Tessonnerie (1642)[2], que nous retrouverons bientôt en meilleure veine de réalisme.

Enfin aux soi-disants comédies plus ou moins farces, construites comme nos modernes revues, et qui visent évidemment à piquer la curiosité par le comique de mœurs, il faut joindre nombre de couplets des *Ballets et Mascarades*[3], notamment dans celles de ces pièces de genre qui sont intitulées : *le Bureau d'adresses* (1631 et 1640, ce dernier surtout); *Les Modes* (1633); *l'Ile Louviers* (1637); *Ballet des mariages* (1638); *Les Grippés à la mode* (1640); *Boutade des Incurables* (1640); *Ballet pour le mardi gras* (1642); *Le Libraire du Pont-Neuf ou les romans* (1643); *la Fontaine de Jouvence* (1643), où le colonel de Galatis parle déjà ce jargon suisse dont Molière fera une des gaîtés de *l'Étourdi*; *l'Oracle et la Sybile de Pansoust* (1645), etc., etc.

Mais nous devons nous arrêter à la pièce qui, pour cette période, marque le point culminant de l'évolution du comique de mœurs, celle des *Visionnaires* (1637)[4].

Son auteur, Desmarets de Saint-Sorlin, après avoir,

1. Paris, Toussainct Quinet, 1638, Bibl. Nat. Inventaire Yf 495.
2. Paris, Toussainct Quinet, 1642, Bibl. Nat. Inventaire Réserve Yf 245.
3. Cf. le recueil de Paul Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, Genève, Gay, 1869; et celui de Victor Fournel, *Le Théâtre de la cour, Ballets et Mascarades*, dans le tome II des *Contemporains de Molière*, Paris, Didot, 1866.
4. Cf. le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 430 sqq.

comme les autres, tâtonné dans le genre tragi-comique, avec sa soi-disant comédie d'*Aspasie* (1636), rencontra ici le ton et la matière de la vraie comédie. Le succès des *Visionnaires* fut considérable. Au témoignage de la princesse Palatine, Louis XIV en chargeait sa mémoire dans sa jeunesse, et voulut y jouer un rôle. Pellisson, avec tous les beaux-esprits du temps, l'appelait « l'inimitable comédie »; et on l'opposera aux premières productions de Molière, qui d'ailleurs l'imitera, comme on va voir.

C'était, d'après Segrais, une pièce à clés, dont Richelieu lui-même aurait indiqué les originaux à l'auteur, son confident. C'était aussi ce que nous appelons une pièce à tiroirs, et les critiques de Molière étaient fondés à la rapprocher des *Fâcheux*. Desmarets déclare d'ailleurs formellement, dans son argument, que, pour « bien représenter toutes ces folies » qui font le sujet de sa pièce, « il ne pouvait pas leur donner une liaison aussi grande que celle qui se peut donner aux comédies ». Il y prend soin d'énumérer lui-même les visionnaires qu'il va faire défiler devant nous, et qui sont : un capitan, selon la tradition de vantardise et de couardise amalgamées du type; un poète bizarre, dans le goût de ceux de la Pléiade les plus « aveuglément amoureux de l'antiquité », qui « se relève en mots composés et en hyperboles »; un de ces « idiots » (nous dirions *snobs*) qui « se piquent d'aimer les vers, sans les entendre », grands admirateurs « des galimatias en termes relevés », et des *esthètes* d'alors plus ou moins symboliques et décadents; un riche imaginaire qui se livre à une description fort suggestive (a. III, sc. v) de son palais en l'air, lequel était d'original le château de Richelieu; trois sœurs à la main desquelles prétendent

quatre des visionnaires susdits, et qui ne le sont pas moins qu'eux, l'une ayant été amoureuse d'Alexandre le Grand, par la lecture des romans dont il est le héros, laquelle ne serait autre, d'après les clés, que Madame de Sablé, l'autre croyant que chacun l'aime et qui serait la caricature de Madame de Chavigny, la troisième n'étant amoureuse que de la comédie et qui aurait ressemblé par là à Madame de Rambouillet elle-même. La liste de ces fantoches est complétée par le père des trois belles : il est non moins visionnaire que les sept autres, et d'ailleurs d'humeur si facile qu'il donne la main de chacune de ses trois filles à tout venant, ce qui l'empêtre de quatre futurs gendres et le mettrait dans un inextricable embarras, si son parent Lysandre, « le seul qui soit raisonnable entre tous ces personnages », de l'avis de l'auteur, ne venait faire le « démêlement ». Ce n'est certes pas un dénoûment banal pour une comédie que celui-ci qui fait manquer trois mariages.

Le style a de l'aisance, beaucoup de verve et les vers bien frappés abondent.

Voici une des tirades où Amidor, le poète à gages, ronsardise à ravir, non sans laisser voir un petit air narquois, quand il soulève son masque pour montrer l'auteur :

Que de descriptions montent en mon cerveau,
Ainsi que les vapeurs d'un fumeux vin nouveau !
Sus donc, représentons une fête bachique,
Un orage, un beau temps, par un vers héroïque,
Plein de mots ampoulés, d'épithètes puissants ;
Et surtout evitons les termes languissants.
Déjà de toutes parts j'entrevois les brigades
De ces Dieux chèvrepieds, et des folles Menades,
Qui s'en vont célébrer le mystère Orgien,
En l'honneur immortel du père Bromien.

Je vois ce cuisse-né, suivi du bon Silène,
Qui du gosier exhale une vineuse haleine;
Et son âne fuyant parmi les Mimallons
Qui, le bras enthyrsé, courent par les vallons.
Mais où va cette troupe? Elle s'est égarée
Aux solitaires bords du floflotant Nerée.
Rien ne me paraît plus que rochers caverneux,
J'entends de loin le bruit d'un vent tourbillonneux.
Sacrés hôtes des cieux, quelle horrible tempête,
Quel voile ténébreux encourtine ma tète?
Éole a déchainé ses vites postillons,
Qui galopent déjà les humides sillons;
Le ciel porte-flambeaux d'un noir manteau se couvre.
Je ne vois qu'un éclair qui le perce et l'entrouve;
Quels feux virevoltants nous redonnent le jour?
Mais la nuit aussitôt rembrunit ce séjour :
Ce tonnerre orageux qui menace et qui gronde,
Efflochera bientôt la machine du monde.
Quel éclat, quel fracas confond les éléments!
Jupin de l'univers sape les fondements;
Ce coup jusqu'à Tenare a fait une ouverture.
Et fera pour le moins avorter la nature ...

Une scène que Molière a dû lire attentivement — après les trois autres (a. IV, sc. IV et VI; a. V, sc. IV) où Hespérie lui a suggéré sa Bélise des *Femmes savantes* — est celle où les vertus des fameuses règles qui occupaient alors toutes les têtes, celles des tragiques surtout,

Cette unité de jours, de scene, d'action,

sont démontrées avec verve, par une réduction à l'absurde des arguments des irréguliers. Curieusement documentaire par le sujet qu'elle traite, cette scène montre en outre combien la comédie est près de trouver le ton qui sera celui des *Femmes savantes* ; aussi vaut-elle, à ce double titre, une citation prolongée :

SESTIANE.

O Dieux, qu'il a d'esprit! Mais il faut que je dise
Que nous parlions aussi touchant la comédie :
Car c'est ma passion.

AMIDOR.

C'est le charme du temps,
Mais le nombre est petit des auteurs importants
Qui sachent m'entonner un carme magnifique,
Pour bien faire valoir le cothurne tragique.
Pour moi, je sens ma verve aimer les grands sujets;
Je cède le comique à ces esprits abjects,
Ces muses sans vigueur qui s'efforcent de plaire
Au grossier appétit d'une âme populaire;
Puis je vois qu'une intrigue embrouille le cerveau.
On trouve rarement quelque sujet nouveau :
Il faut les inventer; et c'est là l'impossible,
C'est tenter sur Neptune un naufrage visible.
Mais un esprit hardi, savant et vigoureux,
D'un tragique accident est toujours amoureux;
Et, sans avoir recours à l'onde Aganippide,
Il puise dans Sophocle ou dedans Euripide.

SESTIANE.

Toutefois, le comique étant bien inventé
Peut être ravissant quand il est bien traité.
Dites, approuvez-vous ces règles des critiques
Dont ils ont pour garants tous les auteurs antiques,
Cette unité de jour, de scène, d'action?

AMIDOR.

Cette sévérité n'est qu'une illusion.
Pourquoi s'assujettir aux grotesques chimères
De ces emmaillotés dans leurs règles austères,
Qui n'osent de Phébus attendre le retour
Et n'aiment que des fleurs qui ne durent qu'un jour?
Il faudrait tout quitter; car, en traitant les fables
Ou certains accidents d'histoires véritables,
Comment représenter, en observant ces lois,
Un sujet en un jour qui se passe en un mois?
Comment fera-t-on voir en une même scène
La ville de Corinthe avec celle d'Athènes?
Pour la troisième loi, la belle invention!
Il ne faudrait qu'un acte avec une action.

SESTIANE.

Toutefois, ces esprits critiques et sévères
Ont leurs raisons à part qui ne sont pas légères :
Qu'il faut poser le jour, le lieu qu'on veut choisir.
Ce qui vous interrompt ôte tout le plaisir ;
Tout changement détruit cette agréable idée
Et le fil délicat dont votre âme est guidée.
Si l'on voit qu'un sujet se passe en plus d'un jour,
L'auteur, dit-on alors, m'a fait un mauvais tour ;
Il m'a fait sans dormir passer des nuits entières :
Excusez le pauvre homme, il a trop de matières;
L'esprit est séparé; le plaisir dit adieu.
De même arrive-t-il si l'on change de lieu.
On se plaint de l'auteur : il m'a fait un outrage ;
Je pensais être à Rome, il m'enlève à Carthage.
Vous avez beau chanter et tirer le rideau,
Vous ne m'y trompez pas, je n'ai point passé l'eau.
Ils désirent aussi que d'une haleine égale
On traite sans détour l'action principale ;
En mettant deux sujets, l'un pour l'autre nous fuit,
Comme on voit s'échapper deux lièvres que l'on suit.
Ce sont là leurs raisons, si j'ai bonne mémoire.
Je me rapporte à vous de ce qu'on en doit croire.

AMIDOR.

L'esprit avec ces lois n'embrasse rien de grand.
La diversité plaît, c'est ce qui nous surprend.
Dans un même sujet cent beautés amassées
Fournissent un essaim de diverses pensées :
Par exemple un rival sur l'humide élément
Qui ravit une infante aux yeux de son amant ;
Un père en son palais qui regrette sa perte;
La belle qui soupire en une île déserte;
L'amant en terre ferme au plus profond d'un bois,
Qui conte sa douleur d'une mourante voix,
Puis arme cent vaisseaux, délivre sa princesse
Et, triomphant, ramène et rival et maîtresse.
Cependant le roi meurt, on le met au tombeau,
Et ce malheur s'apprend au sortir du vaisseau :
Le royaume est vacant, la province est troublée,
Des plus grands du pays la troupe est assemblée,

La discorde est entre eux, tout bruit dans le palais.
La princesse survient qui les remet en paix
Et, ressuyant ses yeux, comme reine elle ordonne
Que son fidèle amant obtienne la couronne.
Voyez si cet amas de grands événements
Capables d'employer les plus beaux ornements :
Trois voyages sur mer, les combats d'une guerre,
Un roi mort de regret que l'on a mis en terre,
Un retour au pays, l'appareil d'un tombeau,
Les États assemblés pour faire un roi nouveau
Et la princesse en deuil qui les y vient surprendre.
En un jour, en un lieu se pourraient bien entendre :
Voudriez-vous perdre un seul de ces riches objets ?

SESTIANE.

Vous n'auriez autrement que fort peu de sujets.
Je veux vous en dire un que vous pourrez bien faire.

AMIDOR.

Dites, je l'entreprends s'il a l'heur de me plaire.

SESTIANE.

On expose un enfant dans un bois écarté,
Qui, par une tigresse, est un temps allaité.
La tigresse s'éloigne, on la blesse à la chasse;
Elle perd tout son sang, on la suit à la trace :
On la trouve et l'enfant que l'on apporte au roi,
Beau, d'un fixe regard, incapable d'effroi.
Le roi l'aime, il l'élève, il en fait ses délices,
On le voit réussir en tous ses exercices.
Voilà le premier acte, et dans l'autre suivant
Il s'échappe et se met à la merci du vent,
Il aborde en une île où l'on faisait la guerre,
Au milieu d'un combat il vient comme un tonnerre,
Prend le faible parti, relève son espoir.
Un roi lui doit son sceptre et désire le voir :
Il veut en sa faveur partager sa couronne :
Sa fille en le voyant à l'amour s'abandonne.
Un horrible géant du contraire parti
Fait semer un cartel ; il en est averti,
Il se présente au champ, il se bat, il le tue :
Voilà des ennemis la fortune abattue.
Enfin, dedans cet acte il faudrait de beaux vers
Pour dire ses amours et ses combats divers.

AMIDOR.

Ce sujet est fort beau, grave, doux, magnifique,
Et, si je le comprends, il est tragi-comique.

SESTIANE.

La princesse, en l'autre acte, avec son cher amant
Se trouve au fond d'un bois.

AMIDOR.

Nommez-le Lisimant;
La princesse, Cloris, pour plus d'intelligence.

SESTIANE.

Cloris donc en ce bois cède à sa violence;
Elle en a deux jumeaux qu'elle élève en secret.

MÉLISSE.

Ma sœur, voici mon père.

SESTIANE.

Ah! que j'ai de regret!
C'était là le plus beau.

AMIDOR.

Sa rencontre est moleste.

SESTIANE.

Quelque jour, Amidor, je vous dirai le reste.

L'auteur touchait certainement ici son but qui avait été de « réjouir les spectateurs par des railleries gentilles et honnêtes ». Sans doute Chapelain pouvait dire de Desmarets, en le portant sur sa liste de poètes à pensionner : « Son imagination est très fertile et souvent tient la place du jugement »; et l'abbé d'Olivet, rendu difficile par Molière, aura le droit d'écrire : « Il fallait que la nature fût encore bien inconnue lorsque ces caractères plaisaient sur le théâtre »; néanmoins, tout chargés qu'ils fussent, ces caractères avaient leurs racines dans la nature, et Molière ne s'y trompa point

quand il prit à Desmarets le rôle tout entier d'Hespérie pour en faire, traits pour traits, sa Bélise des *Femmes savantes.*

Ces mœurs des gens de lettres qui tiennent une si grande place dans *les Visionnaires*, solliciteront exclusivement et par deux fois, au cours de cette première période, la verve de nos apprentis comiques. Aussi ferons-nous une place à part aux deux pièces qu'elle nous offre, dans ce genre de la comédie littéraire qui devait aboutir aux *Femmes savantes*, en passant par *les Plaideurs.*

La première en date, intitulée *la Comédie des comédies*[1] (1629), est l'œuvre du sieur du Péchier — de son vrai nom de Barry, gentilhomme auvergnat, d'après Sorel, d'autres disent parisien. C'est une facétie salée dont la satire du style de Balzac fait les frais. Elle consiste en un centon qui est une parodie espiègle et fort adroite des amples périodes, de l'enflure et de toute la grandiloquence du « grand épistolier de France ».

La seconde comédie littéraire de ce temps est celle des *Académiciens* de Saint-Évremond (écrite vers 1643)[2]. Il est probable que Molière a puisé certains traits de la dispute de Trissotin et de Vadius dans *les Visionnaires*;mais il est certain qu'il pouvait aussi la prendre toute vive, dans le comique échange de flagorneries et de nasardes, que font Godeau et Colletet dans *les Académiciens.*

La pièce est d'ailleurs moins une comédie qu'une satire littéraire dialoguée en trois petits actes. La cri-

1. Cf. *Ancien Théâtre François*, *op. c.*, t. IX, p. 231 sqq.; et le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 236 sqq.

2. Cf. *Œuvres choisies* de St-Évremond, Paris, Garnier, p. 73 sqq.; et t. I des *Œuvres complètes*, édition de 1753, p. 3 sqq.

tique des mœurs et des discussions de l'Académie naissante y offre un intérêt documentaire de premier ordre. Elle ne laisse pas d'ailleurs d'être amusante en soi : par exemple dans la susdite scène entre Godeau et Colletet, sur laquelle semble calquée celle de Trissotin et Vadius ; dans celle où Mlle de Gournay vient défendre les vieux mots que veulent exiler du dictionnaire « les savantaux » ; ou encore quand les puristes proscrivent la locution *fermer la porte*, observant qu'on ferme la chambre, mais qu'on pousse la porte. Il y a enfin de malignes caricatures des premiers académiciens : celle de Boisrobert notamment, qui a des traits d'une audace tout aristophanesque ; et celle de Chapelain qui désigne déjà le défaut de la cuirasse à Boileau, par exemple quand le chantre de la Pucelle, exaltant « d'un sens figuré la noble allégorie », vient y déclarer :

> Par l'épithète alors je me rendis fameux....
> Je quitte donc la prose et la simple nature
> Pour composer des vers où règne la figure.

Pour avoir, sur la scène, le pendant d'une satire aussi crue et aussi directe des gens de lettres, il faudra en venir aux *Philosophes* de Palissot et à l'*Écossaise* de Voltaire. Il est vrai que les *Académiciens* de St-Évremond ne furent jamais portés à la scène : mais la pièce mériterait d'être plus lue dans nos classes, après des coupures fort nécessaires et fort courtes. Le style en est très moyen, mais le sujet est d'un intérêt tout classique et marque une date curieuse de notre histoire littéraire.

Dans les traductions et adaptations de cette période dont il nous reste à parler, nous mettrons à part le groupe des copies d'après l'antique.

Rotrou en reprend la tradition, brillamment inaugurée par Baïf[1], en imitant trois pièces de Plaute « cet incomparable comique », comme il l'appelle : *les Ménechmes* (1632), *les Sosies* (1636), *les Captifs* (1638).

La première de ces comédies est une traduction, mais assez libre pour que l'auteur puisse dire que ses personnages sont « habillés à la française », ce qui ne sera pas sans profit pour Regnard. Il y a, de son cru, une satire des médecins faisant les importants « pour consulter sur quelque mal de dents », qui prépare la consultation de *l'Amour médecin*. En tous cas, ses *Sosies* ont certainement suggéré maints traits de *l'Amphitryon*[2] : ici Rotrou a même été suivi de si près par Molière que ce lui est un grand honneur, du moins au compte de la postérité. Les *Captifs* sont moins heureux et ce qu'il y prête à Plaute est trop loin de valoir ce qu'il lui emprunte.

C'est encore de Plaute qu'Antoine Maréchal tire le fond du *Véritable capitan Matamore, ou le Fanfaron* (1637)[3] qu'il annonce, dans la préface du *Railleur*, comme le chef-d'œuvre de ses comédies. Nous ne pouvons partager cet avis de l'auteur, quoiqu'il faille lui laisser l'honneur, auquel il tient tant, d'avoir fait paraître sur la scène française « le premier capitan en vers », lequel « a précédé, au moins du temps, deux autres qui l'ont

1. Cf. t. I, p. 331 sqq

2. Sur tous ces emprunts de Molière et de Regnard à Rotrou, cf. J. Jarry, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Paris, Durand, s. d., chap. VI, p. 142 sqq ; l'édition Despois-Mesnard de Molière (Paris, Hachette), t. VI, p. 332 sqq., 340 sqq ; et ci-après, p. 197 sqq. — Peut-être même pourrait-on se demander si les stances finales de Jupiter n'auraient pas suggéré à Molière l'idée d'employer partout le vers libre. Pour le texte des *Sosies* cf. *Théâtre choisi*, Paris, Laplace, etc., 1883 ; pour celui des deux autres comédies, Cf. l'édition complète, Paris, Desoer, 1820, t. I et IV.

3. Paris, Toussainct Quinet, 1640. Bibl. Nat. Inventaire. Réserve Y, f. 285.

surpassé, et qui sont sortis de deux plumes si fameuses et comiques dans *l'Illusion* et *les Visionnaires* ».

Maréchal disait avoir usé, dans son adaptation, de « la liberté de notre siècle ». Benserade poussera cette liberté jusqu'à la licence et même jusqu'à la pornographie, pour son « coup d'essai », dans son *Iphis et Jante*[1] (1637).

Le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide dont ce vers sert de devise à la pièce :

Vota puer solvit quæ femina voverat Iphis.

« La stérilité du sujet, dit Benserade, m'a obligé d'y coudre quelques intrigues dont l'ajustement et la liaison n'a pas paru tout à fait désagréable. Je n'aspire pas à la gloire d'égaler Ovide ». Il a pourtant fait pour cela tout son possible, comme on s'en convaincra à la lecture de la scène IV de l'acte V; et il n'est en reste avec lui ni d'impertinence, ni d'esprit. Mais passons : nous retrouverons l'auteur, à propos des comédies-ballets de Molière, et serons alors un peu plus à l'aise avec ses sujets.

Dans les adaptations des modèles d'outre-monts, c'est l'influence espagnole qui prévaut alors.

Du *don Quichotte* qui avait déjà fourni à Pichou la tragi-comédie, assez plaisante par endroits, des *Folies de Cardénio* (1629)[2], Guérin de Bouscal tirera successivement : *Dom Quixote de la Manche* (première partie en 1638, et seconde en 1639)[3] dont le style a de la naïveté et transpose passablement la saveur de certains traits de l'original, surtout dans le personnage de San-

1. *Iphis et Jante*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637, Bibl. Nat. Inventaire Yf 579.

2. Cf. le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 258 eqq.

3. Paris, Toussainct Quinet, 1639, Bibl. Nat. Inventaire. Réserve 389.

cho ; — *le Gouvernement de Sanche Pansa* (1641)[1], où il y a des scènes assez plaisantes pour que la pièce, moyennant quelques retouches de la Béjart et de l'avocat Fourcroy, se soit retrouvée encore au répertoire de la troupe de Molière.

Mais le premier qui s'avisa d'aller puiser, pour la comédie, au fond si riche de la *comedia* espagnole, en attendant Corneille, c'est le Métel, sieur d'Ouville, le frère de ce Boisrobert qui était un des cinq auteurs aux gages de Richelieu et dont nous reparlerons plus loin.

Dans la dizaine de pièces qu'il a publiées, aucune n'est, à vrai dire, originale. Ce sont des copies des modèles surtout espagnols, qui ne brillent pas par le style, mais qui ne sont pas toujours gauchement francisées et qui amusaient. Les contemporains devaient en penser ce que dit d'une pièce imaginaire le Lisidas de son *Esprit follet*[2] (1641) — le plus curieux prototype que nous connaissions, avec *les Contents*[3] de Turnèbe, du vaudeville à ricochets de nos jours, et qui n'est ni sans gaieté, ni sans esprit — :

Les vers n'en sont point forts, je n'en suis point flatteur,
Quoique je sois pourtant grand ami de l'auteur.
Mais, dans l'économie, il faut que je confesse
Qu'il conduit son sujet avecque tant d'adresse,
Le remplit d'incidents si beaux et si divers,
Qu'on excuse aisément la faiblesse des vers.

1. Paris, Sommerville, 1642, Bibl. Nat. Inventaire. Réserve Yf 390.

2. Paris. Toussainct Quinet, 1647, Bibl. Nat. Inventaire Yt 7236. — On lira encore, sans trop d'ennui, *l'Absent chez soi* (Paris, Toussainct Quinet, 1643, Bibl. Nat. Inventaire réserve Yf 224), ou nous signalerons une scène de dépit amoureux (a. IV, sc. IX) que Saint-Marc Girardin a eu raison de rapprocher de celles de Molière (*Cours de littérature dramatique*, Paris, Charpentier, 1877, t. V, p. 419 sqq.) Pour le texte des autres adaptations italo-espagnoles de d'Ouville, cf. Bibl. Nat. Yf 312-316 (*les Fausses vérités*, encore plus *complexes* que *l'Esprit follet* (*la Dame suivante*, *la Coiffeuse à la mode*, etc.), et pour des analyses, cf. Victor Fournel, *Le Théâtre au* XVIIe *siècle*, Paris, Lecène et Oudin, 1894, p. 24 sqq.

3. Cf. t. II, p. 347 sqq.

On ne peut d'ailleurs refuser aux adaptations de d'Ouville l'honneur d'avoir été lues par Molière et de près, comme Saint-Marc-Girardin nous paraît l'avoir démontré pour *l'Absent chez soi*, comparé au *Dépit amoureux* et au *Mariage forcé*. Mais les éloges que ce critique fait du « mérite presque égal » de certaines scènes de dépit amoureux et de la psychologie dramatique de d'Ouville, comme tous ceux qu'on est tenté d'accorder à cet adaptateur pour ses amoureux et leur art de « se mignarder », ainsi que pour l'ingéniosité et la virtuosité de ses intrigues, doivent être reportés sur ses modèles d'Italie[1] ou surtout d'Espagne[2].

Au-delà des Pyrénées est désormais la grande école. L'auteur du *Cid* lui-même va s'y remettre, pour écrire *le Menteur* (1642), et ne pas abandonner ce genre comique auquel, nous dit-il finement, il était « obligé de sa première réputation ».

Cette comédie est imitée de *la Verdad sospechosa* (*la Vérité rendue suspecte*) d'Alarcon, laquelle porte d'ailleurs en sous-titre à la table : *el Mentiroso* (*le Menteur*). Corneille professait pour son modèle une admiration telle qu'il écrira dans son examen, en 1660, après tous ses succès : « Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné, que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles (*pièces*) que j'aie faites, et qu'il fût de mon invention.... Je n'ai rien vu dans cette langue qui m'ait satisfait davantage ». Il n'avait d'ailleurs jamais caché l'étendue de sa dette et, l'exagérant un peu comme son admiration, il déclarait dans l'épitre

1. Cf. *Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Moliere's* par Ludwig Stiefel, dans la *Zeitschrift für Französische Sprache*, etc. Berlin, Gronau, 1904, t. XXVII, p. 189-265.

2. On en trouvera une liste dans *La Comedia espagnole*, par E. Martinenche, Paris, Hachette, 1900, p. 401.

préliminaire : « Ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original ».

La copie aussi est excellente, et par des mérites originaux, dus à l'effort de l'adaptateur qui a « entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la française ». De là une lutte constante de traduction ou de transposition qui rend extrêmement savoureux le parallèle des deux pièces [1]. Corneille n'y a pas toujours l'avantage, même par le style et surtout du côté de l'intrigue où il a à porter les entraves des règles. Aussi y relève-t-on des raideurs sensibles à côté de la libre allure, de la brillante aisance de l'Espagnol. Cela ne se sent que trop dans ces scènes où l'on joue à cache-cache, comme cette cinquième de l'acte IV où Voltaire lui-même s'est totalement embrouillé, ainsi que le prouve curieusement le texte de son commentaire : et combien de fois le lecteur est tenté de se récrier, comme Lucrèce (a. V, sc. VI) : « Je ne sais où j'en suis ! » Le spectateur, plus heureux que le lecteur, s'en démêle mieux, grâce au relief de la scène, à ce que Corneille appelle quelque part des « liaisons d'œil ».

Mais si l'auteur du *Menteur* est inférieur à Alarcon dans l'art de tramer une intrigue subtile, malgré ses efforts méritoires de concentration, et s'il nous fait parfois, à la lecture du moins, une fatigue d'un divertissement, il reprend sa supériorité, non seulement par l'éloquence, à défaut du coloris, mais presque partout par la verve d'un style qui est bien cette fois, quoi qu'on en

1. Pour ce parallèle, fait avec une impartialité et un goût aussi irréprochables que suggestifs, par M. Viguier, cf. l'édition des Grands Écrivains, t. IV, p. 241 sqq. — Cf. aussi, comme toujours ci-après, sur les modèles de nos écrivains dramatiques qui vont dès lors « trafiquer en Espagne », selon le mot de Corneille, la thèse sagace et vigilante de M. E. Martinenche, sur *la comedia espagnole en France, de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900, p. 242 sqq.

ait dit, celui de la comédie. Quelle prestesse aussi ! C'est déjà, par endroits, le vers disloqué et sautillant de Scarron :

> Il monte à son retour, il frappe à la porte ; elle
> Transit, pâlit, rougit, me cache en sa ruelle.

Et que de vers passés en proverbe et qui sont dans toutes les mémoires !

Mais où l'originalité de Corneille[1] va par delà celle du style et des tours de force d'adaptation, c'est dans le rôle du valet Cliton. Grand diseur de proverbes d'abord, comme son frère espagnol, Tristan, il les frappe mieux. Il a, dans la goguenardise, un ton demi-sérieux qui est bien à lui et le différencie, autant que son honnêteté relative, de cette longue suite de valets pour rire qu'il précède gaiement sur la scène française, et qui iront de Jodelet à Figaro. Enfin voilà une comédie gaie, sans rien devoir à la grosse farce.

Quant à chercher dans les traits plaisants du menteur l'indication du comique de caractère qui aurait montré la voie à Molière, et de son propre aveu, suivant une anecdote courante et des plus suspectes, il n'y faut pas songer, sous peine de vouloir trop prouver. Ici, comme çà et là dans ses autres comédies, il y a une fantaisie et une verve qui sont devancières de celles de *l'Étourdi*, si l'on veut, et surtout de celles du *Distrait*, mais rien de plus. Corneille lui-même taxe les hâbleries de Dorante de « friponneries d'écolier », dans l'épitre dédicatoire

1. Sur sa suppression du dénoûment moral d'Alarcon qu'il trouve trop dur, et sur sa sympathie pour Cliton, en tant que héros du mensonge et par là personnage hors de l'ordre commun, donc cornélien. Cf. une ingénieuse dissertation, *Le Génie cornélien dans le Menteur*, par Ch. H. Boudhors, Saint-Cloud, Belin, 1897.

de la *Suite du Menteur*, (1643) et de « traits d'écolier, de jeunesse », dans le texte de cette *Suite*.

Car il s'avisa de donner une suite au *Menteur*. Fut-ce pour permettre un regain de succès à l'auteur qui avait tenu le rôle de Cliton, à ce fameux Jodelet (de son vrai nom Julien Geoffrin, dit encore *l'Espy*), que nous retrouverons dans *les Précieuses*, comme une transition vivante de la comédie de Corneille à celle de Molière, en passant par celle de Scarron? C'est probable :

Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

Il se peut aussi que Corneille ait pris plaisir au jeu d'esprit qui consistait à coudre le menteur par générosité d'*Amar sin saber a quien* (*Aimer sans savoir qui*) de Lope de Vega, au menteur par espièglerie écolière, au hâbleur de *la Verdad sospechosa*. Mais par quel moyen rendre l'un comique comme l'autre? Corneille ne l'a certes pas trouvé. Ce serait cependant céder trop vite au plaisir de s'en tirer par un mot que de répéter à ce propos: « Les suites des folies sont toujours tristes ». On s'en gardera bien, si l'on se reporte au rôle de cette Lyse qui nous dit si finement avoir hérité de ses parents, Céladon et Astrée,

Ce trésor de lumière et de vivacité,

qu'elle dépense dans la pièce, en vraie cousine d'Hylas; ou encore si l'on relit seulement le premier acte. Il est, tout entier, d'une verve charmante; et nous en citerons pour preuve, la pièce étant peu lue, les passages curieux où l'auteur présente lui-même la critique de la première comédie et de son interprète :

CLITON.

Contemple-moi

LYSE.

Toi ?

CLITON.

Oui, moi. Que t'en semble ?
Dis.

LYSE.

Que tout vert et rouge, ainsi qu'un perroquet,
Tu n'es que bien en cage, et n'as que du caquet.

CLITON.

Tu ris. Cette action, qu'est-elle ?

LYSE.

Ridicule.

CLITON.

Et cette main ?

LYSE.

De taille à bien ferrer la mule.

CLITON.

Cette jambe, ce pied ?

LYSE.

Si tu sors des prisons,
Dignes de s'installer aux Petites-Maisons.

CLITON.

Ce front ?

LYSE.

Est un peu creux.

CLITON.

Cette tête ?

LYSE.

Un peu folle.

CLITON.

Ce ton de voix enfin avec cette parole ?

LYSE.

Ah ! C'est là que mes sens demeurent étonnés :
Le ton de voix est rare, aussi bien que le nez....

CLITON.

En une comédie on a mis votre histoire.

DORANTE.

En une comédie ?

CLITON.

Et si naïvement,
Que j'ai cru, la voyant, voir un enchantement.
On y voit un Dorante avec votre visage ;
On le prendrait pour vous : il a votre air, votre âge,
Vos yeux, votre action, votre maigre embonpoint,
Et paraît comme vous, adroit au dernier point.
Comme à l'événement j'ai part à la peinture !
Après votre portrait on produit ma figure.
Le héros de la farce, un certain Jodelet,
Fait marcher après vous votre digne valet ;
Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole ...
La pièce a réussi, quoique faible de style,
Et d'un nouveau proverbe elle enrichit la ville :
De sorte qu'aujourd'hui presque en tous les quartiers,
On dit, quand quelqu'un ment, qu'il revient de Poitiers.

Il reste vrai que si on lit la *Suite du Menteur*, après *Aimer sans savoir qui* [1], elle paraît bien froide et décolorée auprès de son modèle. Quel mouvement et partout quelle aisance dans le chef-d'œuvre de Lope ! Combien sympathiques et brillants les personnages, avec leurs sentiments chevaleresques ! Quel frémissement de vie et d'amour, et quelle distance par exemple de la raisonneuse Mélisse à l'ardente et sémillante Léonarda ! Mais c'était là l'inimitable, sur la scène française, à la date de 1643 : avec la rigidité des règles et la grisaille de décors alternant entre une prison et le logis de Mélisse dans Lyon, comment n'être pas éclipsé par la liberté romanesque de la *comedia* et le pittoresque des

1. Cf. *Œuvres dramatiques de Lope de Vega*, traduction de Eugène Baret, Paris, Didier, 1874, t. II.

rues de Tolède et du paysage où se dresse le castel de San Cervantès?

Corneille n'a pas voulu l'avouer et il a l'air de viser à nous en faire accroire, alors que constatant que la pièce « n'a pas été aussi heureuse au théâtre que l'autre », il la dit néanmoins « plus remplie de beaux sentiments et de beaux vers », s'accusant seulement de n'avoir pas « choisi des sujets plus répondant au goût de son auditoire ». C'est lui-même qui avait rendu ce goût plus exigeant, plus avide surtout de vérité vécue, plus hostile aussi aux disparates de ton telles qu'en offraient certaines situations chevaleresques émaillées des saillies plaisantes des valets, Cliton et Lyse. C'eût été bon pour la tragi-comédie d'antan.

Corneille sentit au fond quelle leçon lui donnait cet échec : il était décidément quitte envers un genre qui lui avait procuré sa première célébrité; et aucun trafic avec l'Espagne ne valait celui avec son génie propre. Ce n'était pas au poète qui devait le *Cid* à la *comedia*, de la marier avec la farce pour fournir des effets à un bouffon. Il fit donc *Rodogune*, laissant la place libre pour le burlesque auteur qui était tout à fait digne de Jodelet. Scarron allait remplir l'attente d'un public qui voulait que la comédie le fît rire autant que la farce.

CHAPITRE II

DE SCARRON A MOLIÈRE.

Scarron et le burlesque au théâtre : *Jodelet, ou le Maître-valet* (1645); *Jodelet duelliste* (1646); *Matamore* (1649); *l'Héritier ridicule* (1649); *dom Japhet* (1652).

Les autres adaptations de la *comedia* espagnole; *don Bertrand de Cigarral* (1650) et *le Geôlier de soi-même* (1655) de Thomas Corneille; — *les Apparences trompeuses* (1655) de Boisrobert; — *les Sœurs jalouses* de Lambert (1658).

Une adaptation de l'italien : *la Sœur* (1645) de Rotrou.

Une copie d'après l'antique : *l'Eunuque* (1654) de La Fontaine.

La poussée de la farce : *les Rieurs du Beau-Richard* (1559) de La Fontaine; — *le Lubin* (1652) de Poisson; — *le Pédant joué* (1654) de Cyrano de Bergerac.

Les comédies d'intrigue originales : *Les Songes des hommes éveillés* (1646) et *l'Aveugle clairvoyant* (1649) de de Brosse; — *les Trois Orontes* (1652) de Boisrobert; — *l'Amant indiscret* (1654) et *la Comédie sans comédie* (1655) de Quinault; — *le Parasite* (1654) de Tristan l'Hermite.

Les comédies de mœurs : *l'Intrigue des filous* (1647) de l'Estoille; — *l'Amour à la mode* (1651) de Thomas Corneille; — *la Belle Plaideuse* (1654) de Boisrobert; — *le Déniaisé* (1647) et *le Campagnard* (1657) de Gillet de la Tessonnerie.

Les comédies de Scarron venaient faire rire autant et plus que la farce. C'était un mérite tout nouveau, même après *le Menteur*, et qui marque une date dans l'histoire de notre théâtre comique. Par là leur auteur attira une clientèle qui lui fut fidèle, sa vie durant, et se confondra, longtemps après, avec celle de Molière, témoin les cent cinquante fois que *Jodelet*, *dom Japhet*

et *l'Héritier ridicule* tiendront l'affiche, de 1659 à 1685, d'après le seul registre de la Grange[1]. Le succès d'une récente reprise[2] de *dom Japhet* a même prouvé que « le burlesque effronté » qui en est l'âme, avait de quoi plaire, autrement que par sa nouveauté, n'en déplaise à Boileau.

Ce burlesque fut l'originalité de Scarron, dès qu'il se mit à adapter des comédies espagnoles sur les traces de Corneille et de d'Ouville. Il conçut aussitôt le dessein de former des effets comiques avec ces contrastes violents entre la qualité des personnages d'une part, et leur langage ou leurs aventures d'autre part, qui sont l'essence du burlesque et venaient de lui réussir si bien dans le *Typhon* (1644).

La parenté est évidente entre ce genre de comique à outrance et le *picaresque* espagnol, tel qu'il s'était donné carrière dans le roman et au théâtre, depuis le *Lazarille de Tormes* et le *Guzman d'Alfarache*, jusqu'au *Buscon* de Quevedo, et depuis la *Célestine* jusqu'aux épisodes bouffons des pièces de Francisco de Rojas[3]. La *comedia* réaliste et ironique offrait donc un cadre tout prêt pour le burlesque que Scarron voulait porter à la scène.

Il serait injuste cependant d'oublier deux autres ingrédients de ce burlesque. L'un consiste dans cette fantaisie satirique et paradoxale des humoristes italiens

1. Cf. ci-dessus, p. 10.

2. A la date du 12 février 1893 : il est vrai que la pièce avait été réduite à 3 a. par J. Truffier. — Sur le renouveau du burlesque dans la comédie contemporaine, cf. *la Fantaisie dans le Théâtre contemporain, la poésie, le burlesque*, par Ch. M. des Granges, Paris, de Soye, 1907; et F. Brunetière, *La Maladie du burlesque*, Revue des Deux-Mondes, 1er août 1906.

3. Cf. *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, par E. Mérimée, Paris, A. Picard, 1886, IIe partie, chap. 1 ; — *Scarron et le genre burlesque*, par Paul Morillot, Paris, Lecène et Oudin, 1888, IIe partie, chap 1; — *la* Comedia *espagnole en France*, par E. Martinenche, *op. c.*, p. 365 sqq.

dits *bernesques*, vrais ancêtres des burlesques des deux côtés des Pyrénées, auxquels l'auteur du *Typhon* et du *Virgile travesti* devait et devra tout. L'autre ingrédient, le plus notable, est constitué par ce réalisme, volontiers grossier, mais déjà si observateur, qui est l'âme de la farce gauloise et que les prologues de Bruscambille venaient précisément d'amalgamer avec les *discours bernesques*, pour la plus grande joie des habitués de l'Hôtel de Bourgogne[1].

Mais ce qui importe plus que l'origine de ces ingrédients des *scarronnades* dramatiques et en fera mieux connaître l'essence, c'est de montrer comment la verve de leur auteur les accommoda, pour mettre la comédie à la sauce piquante.

S'adressant d'abord à Francisco de Rojas, dont le recueil de comédies venait de paraître à Madrid, il tire *Jodelet, ou le Maître-valet* (1645) de celle intitulée : *Où il y a injure il n'y a pas jalousie, ou le Maître valet*[2]. A côté du jeu de colin-maillard traditionnel des intrigues à l'espagnole, — pour lequel Scarron ne se pique pas d'autre originalité que de traduire au petit bonheur, lequel n'est pas grand, — la pièce offrait un rôle de valet, celui du *gracioso* Sancho, dont les plaisanteries, contrastant plaisamment avec les beaux sentiments des maîtres, lui furent l'occasion cherchée de donner cours à sa verve caricaturale. Il se jeta donc sur ce rôle, le chargea, le tailla sur mesure pour ce farceur de Jodelet qui donne son nom à la pièce et qui, nous l'avons

1. Cf. *Bruscambille et les poètes bernesques*, par Joseph Vianey, *Revue d'Histoire littéraire*, Paris, A. Colin, 1901. — Sur le genre bernesque, cf. *Mathurin Régnier*, par Joseph Vianey, Paris, Hachette, 1896, chap. III.

2. Pour les analyses des comédies de Scarron, cf. *Scarron et le genre burlesque*, par Paul Morillot, *op. c.*, p. 373, sqq. et, pour le texte, le tome VI de l'édition de ses Œuvres en 7 vol., Paris, Bastien, 1786.

vu, avait eu l'honneur d'interprèter le Cliton du *Menteur* et même celui de récidiver dans cette *Suite* où il avait entraîné Corneille.

Cette fois, le rôle et l'interprète étaient faits l'un pour l'autre et, l'un portant l'autre, ils allèrent aux nues. Ils le méritaient sans doute assez bien ; nous en sommes du moins sûrs pour le rôle. Ce drôle de Jodelet a de l'esprit, quand il persifle la naïveté chevaleresque de son maître, sur lequel la seule vue d'un portrait bat le briquet au point d'en faire jaillir l'étincelle qui allume « le feu grégeois » dont il est rempli :

> Et si monsieur le peintre a bien fait un museau,
> S'il s'est heureusement escrimé du pinceau,
> S'il vous a fait en toile une adorable idole,
> L'original peut être une fort belle folle,
> Sa bouche de corail peut enfermer dedans
> De petits os pourris au lieu de belles dents.
> Un portrait dira-t-il les défauts de sa taille,
> Si son corps est armé d'une jaque-de-maille ?
> S'il a quelques égouts outre les naturels,
> Accident très contraire aux appétits charnels ?
> Enfin si ce n'est point quelque horrible squelette,
> Dont les beautés la nuit sont dessous la toilette ?
> Ma foi si l'on vous voit de femme mal pourvu,
> Puisque vous vous coiffez avant que d'avoir vu,
> Vous ne serez pas plaint de beaucoup de personnes.

Il est plaisant dans la scène, tant de fois reproduite depuis, où il opère son entrée (a. II, sc. VII) ; et il est même comique dans celle où il fait sa cour (a. III, sc. VI) sous les habits de son maître, dans la maison où aime celui-ci. Quelle revanche contre l'héroïsme à jet continu que les stances où il parodie le rigoureux point d'honneur et les monologues chevaleresques de tant de tragédies et de tragi-comédies ; et que voilà bien le fond de ce burlesque !

JODELET, *seul, en se curant les dents.*

Soyez nettes, mes dents, l'honneur vous le commande.
Perdre les dents est tout le mal que j'appréhende.
L'ail, ma foi, vaut mieux qu'un oignon.
Quand je trouve quelque mignon,
Sitôt qu'il sent l'ail que je mange,
Il fait une grimace étrange,
Et dit, la main sur le rognon :
« Fi, cela n'est point honorable » ;
Que béni soyez-vous, seigneur,
Qui m'avez fait un misérable
Qui préfère l'ail à l'honneur.

Soyez nettes mes dents, etc....

Que ce fut bien fait au destin
De ne faire en moi qu'un faquin,
Qui jamais de rien ne s'offense!
Ma foi! j'ai raison quand je pense
Que plus grand est l'heur du gredin,
Ni que du prélat en l'église,
Ni que du prince en un État.
D'être peu beaucoup je me prise,
Il n'est rien tel qu'être pied-plat

Soyez nettes, mes dents, etc.

Quand je me mets à discourir
Que le corps enfin doit pourrir,
Le corps humain où la prudence
Et l'honneur font leur résidence,
Je m'afflige jusqu'au mourir.
Quoi! cinq doigts mis sur une face
Doivent-ils être un affront tel
Qu'il faille pour cela qu'on fasse
Appeler un homme en duel?

Soyez nettes, mes dents, etc....

Un barbier y met bien la main,
Qui bien souvent n'est qu'un vilain, etc....

Aussi est-ce avec une logique bien amusante que

Jodelet, en vertu de cette philosophie à la Panurge, refusera d'aller sur le pré, si pressé qu'il soit de l'aiguillon d'honneur de son beau-père :

JODELET.

Je veux qu'en offensant ma sœur il ait eu tort :
Mais j'ai fait un serment, et n'en déplaise aux dames,
De ne prendre jamais querelle pour des femmes.

DON FERNAND.

Vous êtes un poltron, ou je me trompe bien.

JODELET.

Au beau-père cela ne doit toucher en rien.

DON FERNAND.

Apprenez néanmoins que tout ceci me touche

JODELET.

Beau-père trop hargneux, beau-père trop farouche,
Beau-père assassinant, et beau-père éternel,
Qui vient me proposer un acte criminel,
Que vous a déjà fait un misérable gendre,
Que vous tâchez déjà de voir son sang répandre?
Monseigneur Belzébuth, qui vous puisse emporter,
Vous aurait-il chargé de venir me tenter?
Si le danger n'était que d'un simple homicide :
Mais vous voulez sur moi voir faire un gendricide;
Et le faire devant la consommation,
Est certes, don Fernand, très cruelle action.

DON FERNAND.

Votre valet tantôt a donné sa parole
De se battre pour vous.

JODELET.

Qu'il la tienne, le drôle!
Je ne suis point jaloux de le voir plein de cœur.

DON FERNAND.

Vous ne vous battez point pour frère ni pour sœur?

JODELET.

Il faut être en humeur pour se battre, et je meure
Si j'y fus jamais moins que j'y suis à cette heure.

DON FERNAND.

Je vous croyais vaillant, je me suis bien trompé.

JODELET.

Quand d'un glaive tranchant je serai découpé,
Qu'en sera mieux ma sœur? Qu'en sera mieux mon frère?
Laissez-moi donc en paix, homme, singe ou beau-père.

DON FERNAND.

Vous n'avez qu'à chercher autre femme à Madrid.

JODELET.

Que vous eussiez aimé pour votre gendre un Cid,
Qui vous eût assommé, puis épousé Chimène!

Cela n'est pas médiocrement gai; et voilà un drôle qui n'est pas du tout indigne de la pétulante lignée qu'il aura de Scapin à Figaro.

Les Trois Dorothées ou le *Jodelet souffleté* (1646), qui parut en librairie (1647) sous le titre de *Jodelet duelliste* et suivit aussitôt, toujours d'après des originaux espagnols[1], continue d'exploiter la même veine de comique burlesque. Ici c'est la poltronnerie bavarde d'un valet matamore qui donne la comédie. Il semble bien que cette veine n'était pas épuisée et que l'auteur ait réussi encore une fois à « ébaudir les esprits ». Bien qu'un peu confuse dans l'intrigue, la pièce reste amusante à la lecture, grâce au rôle de Jodelet et au sel du style versé à poignées.

1. Sur la comédie du *Point d'honneur* de Lesage, tirée d'une des sources communes, cf. *Lesage*, par Eugène Lintilhac, Paris, Hachette, 1894, p. 51 et *la Comedia espagnole*, par E. Martinenche, *op. c.*, p. 378.

L'Héritier ridicule, ou la Dame intéressée (1649) est aussi une adaptation d'un original espagnol dont l'auteur est Castillo Solorzano. Elle est mieux conduite que les précédentes, sinon aussi gaie, quoique la charge y soit poussée à toute outrance.

Don Juan de Brancamont, outre qu'il est « l'empereur des fous », rivalise de pleutrerie avec son valet. Il est bien remarquable que ce soit ce dernier qui suggère la ruse foncière (a. II, sc. V), principal ressort de l'action, et qui l'exécute. Le valet monte en grade, sur la scène comique. Celui-ci d'ailleurs, sous le travesti de don Pedro de Buffalos, l'héritier qui mystifie la dame intéressée, traverse des situations et risque des plaisanteries dont se souviendra certainement l'auteur des *Précieuses ridicules* [1].

Les frères Parfait disent [2] que Scarron « ouvrit la carrière au dialogue comique sur le théâtre » : ils avancent là une opinion qui serait beaucoup plus plausible, s'ils avaient fait les réserves nécessaires en faveur des comédies de Corneille, notamment de certaines scènes du *Menteur* et de sa *Suite*. Il n'en est pas moins vrai que Scarron était maître passé dans la coupe du dialogue, témoin celui-ci, entre beaucoup d'autres de pareille allure :

BÉATRIX.

Filipin ?

FILIPIN.

Béatrix ?

BÉATRIX.

Mon tout !

1. Cf. *A propos des Précieuses ridicules*, par Henri Dalimier, Saint-Lô, Alfred Jacqueline, 1890. — Notons, au passage, que Scarron, cette même année (1646), dans son *Abrégé de comédie ridicule de Matamore*, hasarde la première comédie en un acte qui ait été jouée sur le Théâtre Français, non pas avant *les Précieuses*, comme disent les frères Parfait, mais avant le *Lubin* de Poisson (1652) : cf. ci-après, p. 109.

2. *Histoire du Théâtre Français*, Paris, le Mercier, 1746, t. VI, p. 333.

FILIPIN.

Mon cœur!

BÉATRIX.

Mon âme!

Si tu voulais....

FILIPIN.

Et quoi?

BÉATRIX.

Prendre...

FILIPIN.

Parle.

BÉATRIX.

Une femme.

FILIPIN.

La prendre? à quel dessein?

BÉATRIX.

Pour épouse.

FILIPIN.

Ha! ma foi,

Le conseil est fort bon, la connais-je?

BÉATRIX.

C'est moi[1].

Mais ce mérite, avec tous ceux qui caractérisent la manière de Scarron, se retrouve en un degré éminent dans *dom Japhet d'Arménie* (1652). C'est l'œuvre où sa verve a le plus heureusement allié et porté à leur comble d'effet scénique les ingrédients de la comédie burlesque.

La pièce est imitée, pour le fond, de celle de Castillo

1. Ce qui suit, dans ce dénoûment de *l'Héritier ridicule*, est d'un réalisme qui révolte, encore moins par la bassesse des termes que par celle de l'inspiration, et fait toucher le fond boueux du burlesque. Ce n'est rien moins qu'une satire ignoble de l'acte auguste de la maternité. Holà!

Solorzano qui a pour titre *El Marquès de Cigarral*, dont le plaisant héros et le comique bas offraient une trame toute prête pour les broderies de la verve de Scarron. Celle-ci n'a jamais été si créatrice : mais c'est surtout un comique de mots et dont on ne peut donner l'idée que par la citation.

Don Japhet fut le fou en titre de Charles-Quint, office dont il a retiré cinq mille écus de rente qu'il était venu manger en son village natal. Mais ce fou honoraire étant resté « fou facétieux », et fort gênant par sa vanité encombrante, a dû déloger devant ses compatriotes ameutés. Il a alors jeté son dévolu sur le bourg d'Orgas,

Où l'on l'a bien reçu, ne le connaissant pas.

Il en a fait mander le bailli qui le croit un grand personnage; et voici le langage par lequel il vise à le confirmer dans cette opinion :

DOM JAPHET.

Bailli, votre fortune est grande,
Puisque vous m'avez plu.

LE BAILLI.

Le bon Dieu vous le rende.

DOM JAPHET.

Peut-être ignorez-vous encore qui je suis,
Je veux vous l'expliquer autant que je le puis,
Car la chose n'est pas fort aisée à comprendre.
Du bon père Noé j'ai l'honneur de descendre,
Noé qui sur les eaux fit flotter sa maison,
Quand tout le genre humain but plus que de raison.
Vous voyez qu'il n'est rien de plus net que ma race,
Et qu'un cristal auprès paraîtrait plein de crasse :
C'est de son second fils que je suis dérivé.
Son sang de père en fils jusqu'à moi conservé,
Me rend en ce bas-monde à moi seul comparable.
L'empereur Charles-Quint, ce héros redoutable,

Mon cousin au deux mille huitantième degré,
Trouvant avec raison mon esprit à son gré,
M'a promené longtemps par les villes d'Espagne,
Et depuis m'a prié de quitter la campagne,
Parce que deux soleils en un lieu trop étroit,
Rendraient trop excessif le contraire du froid.
La façon de parler est obscure au village,
Entendez-vous, bailli, mon sublime langage?

LE BAILLI.

Monsieur, je n'entends pas la langue de la cour.

DOM JAPHET.

Vous ne m'entendez pas? Je vous aime autant sourd,
Car assez rarement mon discours s'humanise.
Mais pour vous aujourd'hui je démétaphorise,
(Démétaphoriser, c'est parler bassement).
Si mon discours pour vous n'est que de l'allemand,
Vous aurez avec moi disette de loquèle.
L'empereur donc de qui je suis le parallèle,
M'entendez-vous, Bailli?

LE BAILLI.

Nenni.

DOM JAPHET.

Le paragon.

LE BAILLI.

Encore moins.

DOM JAPHET.

Comment, altérer mon jargon?
Ce serait déroger à ma noblesse antique;
Tâchons pourtant d'user de quelque terme oblique,
Pour nous accommoder à cet homme des champs.
Charles-Quint donc, mon cher parent, en peu de temps
M'ayant mis à mon aise, en prince de Cocagne,
Et tout à fait exclus des hôpitaux d'Espagne,
(Car, bailli, dussiez-vous cent fois en enrager,
J'ai six mille ducats tous les ans à manger).
Le cacique Uriquis et sa fille Azarèque,
L'un et l'autre natifs de Chicuchiquizèque,
Étant venus en cour pour se dépayser,
L'empereur mon cousin me força d'épouser

Cette jeune indienne un peu courte et camarde,
Mais pourtant agréable en son humeur hagarde :
A mes noces, le grand César rien n'oublia,
Et fit le bon parent, même il trépudia;
Entendez-vous le mot trépudier, compère ?

LE BAILLI.

Non, par ma foi, monsieur!

DOM JAPHET.

C'est danser, en vulgaire.
Enfin en équipage à ma grandeur égal,
Mon train moitié sur mule et moitié sur cheval,
Dans mon pays natal je menai ma famille,
C'est-à-dire Uriquis et ma femme sa fille;
Arrivé dans un bourg qu'on nomme Almodobar,
Mon beau-père Uriquis y devint gros à lard,
Et prit goût à nos vins; ma compagne de couche
Fut comme son papa fort sujette à sa bouche :
Enfin elle mourut d'un excès de melon,
Et son père Uriquis d'un ulcère au talon :
De ce beau-père éteint, de cette femme éteinte,
Il ne me resta pas la moindre plume peinte,
Le moindre guenuchon, le moindre perroquet,
Tout leur bien du Pérou n'étant que du caquet.
Les gens d'Almodobar à leur dam me déplurent.
Vous pouvez bien penser que punis ils en furent,
Et bientôt : car prenant ma résolution,
J'ai choisi dans Orgas mon habitation,
Où je vais faire un train digne de mon mérite :
Bailli, cherchez-moi donc des serviteurs d'élite;
Nobles, bien faits, adroits, sobres, et parlant peu.

LE BAILLI.

Je vous en ai déjà trouvé six.

DOM JAPHET.

C'est bien peu.

FOUCARAL.

C'est plus qu'il ne nous faut.

DOM JAPHET.

Il me faudra six pages,
Sans les valets de pied qui recevront des gages.

LE BAILLI.

On vous trouvera tout.

DOM JAPHET.

Comment est votre nom?

LE BAILLI.

Je m'appelle Alonzo, Gil Blas, Pedro, Ramon.

DOM JAPHET.

Tant de noms de baptême?

LE BAILLI.

Autant.

DOM JAPHET.

Mon cher compère,
On vous soupçonnera d'avoir eu plus d'un père.

LE BAILLI.

Vous ferai-je venir vos valets?

DOM JAPHET.

Promptement.
Foucaral, ce bailli me plaît extrêmement.

LE BAILLI.

Je vous amène ici la fleur de la contrée.

DOM JAPHET.

Qu'ils me fassent savant de leurs noms dès l'entrée.

Nous avons cité la scène entière, parce qu'elle est caractéristique de la meilleure manière de Scarron, par la fantaisie outrancière des traits et par la verve d'un

style torrentiel, où se côtoient plaisamment les termes réalistes et précieux.

Ce « flux de bouche », que Corneille avait déjà donné à son Cliton, est commun à tous les personnages de Scarron : ils excellent dans l'accumulation rabelaisienne. Voici, par exemple, comment se présente, en vrai précurseur de Figaro, le faux valet don Alfonse :

Jeune comme je suis, monsieur, je sais tout faire.
Je rase, je blanchis, je cous, je sais saigner,
Je sais noircir le poil, le couper, le peigner,
Je travaille en parfums, je sais la médecine,
J'entends bien les procès, et fais bien la cuisine;
Je suis grand spadassin, excellent écuyer,
Fort entendu chasseur et parfait jardinier ;
J'écris français, gothique, italien, tudesque,
J'écris en héroïque aussi bien qu'en burlesque;
Je fais des impromptus, rondeaux et bouts rimés :
Bref je suis bel esprit, et des plus renommés :
Regardez si je suis digne d'être des vôtres.

Mais la palme, en ce genre de style, appartient tout le long de la pièce, à dom Japhet. Ce « cacique des fous » en est plaisant irrésistiblement, ne fût-ce qu'en appelant ses gens :

Holà, ho, Foucaral,
Dom Roc Zurducaci, dom Zapata Pascal,
Ou Pascal Zapata, car il n'importe guère
Que Pascal soit devant ou Pascal soit derrière!
Holà mes gens! Mon train! ô les doubles coquins,
Les gredins, les bourreaux, les traîtres, les faquins!

Ces tirades où « le burlesque se déborde », comme disait Pellisson, à grand renfort de néologismes et de gauloiseries salées, même poivrées, amènent un comique de mots qui fait merveille, lorsqu'il va de pair avec la situation et qu'il l'étale, en la commentant, à la manière d'un virtuose qui exécute des variations en

tour de force sur un thème fondamental. Or, cette parité harmonieuse entre un tel ton et les situations existe notamment dans les scènes où on berne « ce second don Quichotte » :

On tire un coup d'arquebuse contre son oreille.

DOM ALVARE.

C'est une salve
Pour vous bien régaler.

DOM JAPHET.

Ha, ma foi, je suis sourd,
Ce grand bruit a percé ma pauvre tête à jour.
Nièce du commandeur, autrefois villageoise,
Et maintenant grand'dame et dame discourtoise,
Est-ce de guet-à-pens, ou bien par cas fortuit,
Qu'on a voulu me perdre à force de grand bruit?
De cent sots compliments, sans y compter le vôtre,
Contre moi décochés, entassés l'un sur l'autre,
N'était-ce pas assez pour me faire enrager,
Sans qu'un chien d'harangueur me vînt aussi charger
De son hem, de sa toux, de sa reniflerie?
Et pourquoi sur le tout cette mousqueterie,
A moi de l'arme à feu l'ennemi capital?
Rendez-moi donc réponse, ange ou démon fatal!

On fait semblant de parler et on ne fait qu'ouvrir la bouche sans [rien prononcer.

Parlez haut, parlez haut sans tant mâcher à vide :
Oh! que l'amour devient à mon goût insipide!
Je ne vous entends point, me parlez-vous ou non?
Elle me parle, hélas, je suis sourd tout de bon!
Elle feint de parler, c'est moi qui n'entends goutte;
Le cousin de César est assourdi sans doute.
A mon âge, messieurs, n'est-ce pas grand'pitié,
De m'avoir rendu sourd sous ombre d'amitié?
Parlez bien haut, messieurs, de grâce à la pareille
Vérifions un peu ma surdité d'oreille.
Hélas! on s'égosille, et je n'entends non plus
Que si l'on me voulait emprunter mes écus.
Maudit amour, maudit Orgas, maudit voyage,
Maudite Léonore, et maudit son visage!

Mais voici notre plaisant héros qui le prend sur le beau ton avec un ambassadeur matrimonial ou cru tel :

Cavalier, vous direz au seigneur commandeur
Que le noble Japhet est fort son serviteur,
Et qu'il se réjouit que son nom soit Tolède ;
Qu'en noblesse ici-bas le roi même me cède :
Car je suis dom Japhet, de Noé petit-fils,
D'Arménie est mon nom, par un ordre préfix,
Qu'avant sa mort laissa ce fameux patriarche,
Parce qu'en Arménie un mont reçut son arche.
Dites-lui que je puis avec lui m'allier,
Puisque sa nièce et moi sommes à marier ;
Qu'à cause de mon deuil il serait peu honnête
Que j'allasse chez lui si tôt troubler la fête ;
Et que, par bienséance, il le faudra laisser
Quelque temps tout son soûl sa nièce caresser :
Dites-lui que j'irai le trouver en personne :
Et malheur pour Orgas, puisque je l'abandonne,
Partez.

Cela ne sonne-t-il pas exactement comme fera la tirade romantique à fracas ? Pour le dialogue comique, répétons-le, il est, à l'occasion, coupé dans la perfection :

DOM ALVAR.

Celui que l'on vous donne est nommé Rochesolles.

DOM JAPHET.

Le nom ne m'en plaît pas beaucoup.

FOUCARAL.

Entre les pôles
Il n'en est pas un tel : son nom vient d'un rocher,
D'où l'on voit chaque jour mille soles pêcher,
Dont la dîme est à vous.

DOM JAPHET.

Est ce un port ?

FOUCARAL.

Magnifique.

DOM JAPHET.

Le château du marquis est-il beau ?

FOUCARAL.

Tout de brique.

DOM JAPHET.

Il durera longtemps : les habitants du lieu,
Morisques ou chrétiens?

FOUCARAL.

Grands serviteurs de Dieu.

DOM JAPHET.

Les dames?

FOUCARAL.

Elles sont et courtoises et belles.

DOM JAPHET.

Douces?

FOUCARAL.

Comme du lait.

DOM JAPHET.

Je les aime bien telles.
Et de couvents, combien?

FOUCARAL.

Neuf.

DOM JAPHET.

De paroisses?

FOUCARAL.

Huit.

DOM JAPHET.

Y prend-on des manteaux?

FOUCARAL.

Par-ci, par-là, la nuit.

DOM JAPHET.

Tant pis. Y souffre-t-on quelques filles de joie?

FOUCARAL.

Selon.

DOM JAPHET.

Et le seigneur fait-il battre monnoie?

FOUCARAL.

Tant qu'il veut.

DOM JAPHET.

Lieu public pour les comédiens?

FOUCARAL.

Fort beau.

DOM JAPHET.

J'en veux avoir souvent d'Italiens.
Je les trouve bouffons; mais toi que j'interroge.
Es-tu natif du lieu, pour en faire l'éloge?

FOUCARAL.

Un maître que j'avais y fut pendu tout vif,
Pour avoir seulement coupé le nez d'un Juif;
Le juge en est sévère.

DOM JAPHET.

On y fait donc justice?

FOUCARAL.

C'est le meilleur bourreau qui soit dans la Galice.

DOM JAPHET.

Je veux faire pourvoir dans les prochains États,
A la confusion de tant de marquisats :
Fais m'en ressouvenir. O future marquise,
Vous voyez que le ciel mes desseins favorise!
Mais, mon cher Commandeur, concluons vitement,
Je suis de mon amour pressé cruellement,
L'humide radical dans mon cœur s'en dissipe,
Mon esprit s'en altère et mon corps s'en constipe.

Ce fou très complet est poète, quand il s'agit de « dulcifier son amoureux souci », lequel s'exprime en termes fort crus :

DOM JAPHET.

J'en tâterai tantôt deux, des plus beaux du monde,
Durs, distants l'un de l'autre, et de figure ronde.

FOUCARAL.

Cancaro! deux tétons, j'en aurais assez d'un.

Donc voici les stances où sa veine poétique s'épanche, comme fera, en pareille situation, celle de Turcaret :

Amour Nabot
Qui du jabot
De dom Japhet
As fait
Une ardente fournaise;
Hélas! hélas!
Je suis bien las
D'être rempli de braise.

Ton feu grégeois
M'a fait pantois,
Et dans mon pis
A mis
Une essence de braise.
Bon Dieu! Bon Dieu!
Le cœur en feu,
Peut-on être à son aise?

Qu'en dis-tu, Foucaral, n'ai-je pas bien rimé?

FOUCARAL.

Ces mots nabot, jabot et pantois[1] m'ont charmé.

Le comble de ce comique de mots, motivé et soutenu par celui des situations, est atteint dans les scènes (a. IV, sc. V et VI) où don Japhet, juché sur le balcon de la belle, forclos et coupé de sa ligne de retraite, va y servir de cible aux plaisanteries et aux nasardes de ceux qui l'ont ainsi pris au piège.

Voici ces deux scènes, parties de la même plume qui venait de tracer dans *le Roman comique* l'inimitable

1. Haletant, même racine que pantelant.

épisode de la mystification de Ragotin. Ceux qui boudent de pareils traits, au lieu de s'y désopiler la rate, paraissent à plaindre :

DOM ALVARE.

Amorce le fusil.

DOM JAPHET.

Je suis mort sans remède.

DOM ALVARE.

Ou je me trompe fort, ou je vois un voleur,
Qui va par le balcon voler le commandeur :
Qu'on lui mette d'abord du plomb dans la cervelle.

DOM JAPHET.

Ah ! messieurs, suspendez la sentence mortelle.
Je ne suis point voleur, je ne suis seulement
Qu'homme à bonne fortune, ou bien fidèle amant;
De plus, on m'a battu bien fort depuis une heure :
Si frais battu, messieurs, est-il juste qu'on meure?

DOM ALVARE.

A grands coups de cailloux qu'on le fasse baisser.

DOM JAPHET.

Cailloux à moi! Bon Dieu ! ce serait me blesser;
Un grand seigneur blessé ne vaut pas le moindre homme.

DOM ALVARE.

Ce n'est qu'un discoureur, vite qu'on me l'assomme.

RODRIGUE.

Tirerai-je ?

DOM ALVARE.

Oui, tirez.

DOM JAPHET.

Tout beau, ne tirez pas,
Je ne vaux rien tiré.

DOM ALVARE.

Jette-toi donc en bas.

DOM JAPHET.

Vous savez ce qu'on fait à quiconque se tue,
Et que s'homicider est chose défendue.

LE COMMANDEUR.

Faisons-le dépouiller et jeter ses habits.

DOM ALVARE.

Cavalier amoureux, loyal comme Amadis,
Ou les cailloux sur vous vont pleuvoir d'importance,
Ou bien dépouillez-vous, sans faire résistance,
De vos chers vêtements, pour nous en faire un don.

DOM JAPHET.

Mes vêtements, messieurs ! parlez-vous tout de bon ?
Savez-vous que je suis le plus frileux du monde ?

DOM ALVARE.

Savez-vous que l'on va faire jouer la fronde ?
Vite, qu'on me le fronde, il voudrait raisonner.

DOM JAPHET.

Frondeurs, ne frondez pas, je vais vous les donner.
Voilà, pour commencer, la rondelle et l'épée.
Je me disais tantôt César, je suis Pompée :
César vint, vit, vainquit, et moi je suis venu,
Je n'ai rien vu, l'on m'a battu, puis mis à nu :
O noir amour !

LE COMMANDEUR.

Ma foi, ce fou me fait bien rire.

DOM JAPHET.

Vous riez, assassins !

DOM ALVARE.

Qu'est-ce que j'entends dire ?
Je crois que ce voleur nous appelle assassins ;
Qu'on le tue.

DOM JAPHET.

Ha ! messieurs, je disais spadassins,
Et consens de bon cœur que quelqu'un m'assassine,
Si j'ai cru votre troupe autre que spadassine.

DOM ALVARE.

Cependant les habits ne se dépouillent pas.

DOM JAPHET.

Vous me pardonnerez, je vais tout mettre bas.

DOM ALVARE.

Vous marchandez beaucoup.

DOM JAPHET.

Qu'à mes habits ne tienne
Qu'on n'épargne une peau douce comme la mienne;
Qu'ainsi ne soit, voilà mon fidèle chapeau.
Mais voulez-vous donc tout, même jusqu'à ma peau?
Vous donnerai-je aussi les habits qui me couvrent?

DOM ALVARE.

Que cent coups de cailloux tout à l'heure l'entr'ouvent.

DOM JAPHET.

Messieurs, ne parlons plus de lapidation,
Je m'en vais achever la spoliation,
Et vous achèverez de plier ma toilette.

DOM ALVARE.

Le malheureux me raille, il faut que je le mette
De son balcon en bas; donne-moi ce fusil,
Je veux faire un beau coup....

DOM JAPHET.

Messieurs, que vous faut-il?
Ce n'est donc pas assez d'être nu en chemise,
Et la plainte au chétif ne sera pas permise?
Ma foi! c'est bien à moi de faire le railleur,
Mort de peur, mort de froid, et pris pour un voleur :
Laissez-moi donc en paix, attiédissez vos biles,
Et que mes vêtements puissent vous être utiles;
Voilà mon haut-de-chausse, et mon pourpoint aussi.

DOM ALVARE.

C'est trop, c'est trop. Adieu, seigneur, et grand merci.

DOM JAPHET.

C'est trop, c'est trop, ma foi! c'est moi-même qu'on raille.
Me voilà nu pourtant, peste soit la canaille!
Si je n'avais été si haut embalconné,
Cent coups au lieu d'habits je leur eusse donnés.
Mais mon ange est longtemps

UNE DUÈGNE.

La nuit est fort obscure,
Gare l'eau!

DOM JAPHET.

Gare l'eau! Bon Dieu, la pourriture!
Ce dernier accident ne promet rien de bon.
Ha! chienne de duègne, ou servante, ou démon,
Tu m'as tout compissé, pisseuse abominable,
Sépulcre d'os vivants, habitacle du diable,
Gouvernante d'enfer; épouvantail plâtré
Dents et crins empruntés, et face de châtré!

LA DUÈGNE.

Gare l'eau!

DOM JAPHET.

La diablesse a redoublé la dose;
Exécrable guenon, si c'était de l'eau rose,
On la pourrait souffrir par le grand froid qu'il fait;
Mais je suis tout couvert de ton déluge infect,
Et quand j'espérerais le retour de ma belle,
Étant tout putréfait, que ferais-je avec elle?
Il faut céder au temps, c'est assez pour un coup:
J'ai fort mal réussi; mais j'aurai fait beaucoup,
Si je puis, descendant l'échelle que j'accroche,
Garantir mon cher corps de chute ou d'anicroche.
Que maudit soit l'amour, et les balcons maudits,
D'où l'on sort tout couvert d'urine et sans habits!
Que le métier d'amour est un rude exercice!

La farce française était rentrée sur la scène comique, en prenant par les Pyrénées, il est vrai, comme elle avait naguères pris par les Alpes, mais en souveraine. S'emparant ainsi d'un des deux masques, elle proclamait,

avec une verve irréfutable et jusqu'alors inouïe, le droit au large rire en face des tragiques douleurs. Elle réclamait sa part de l'empire du théâtre. Elle la prenait d'assaut, et nous avons vu que ce droit de conquête était aussi un droit de naissance. Cette place elle la gardera désormais, élargie et légitimée par Molière qui devra à l'auteur des *Jodelets*, de *dom Japhet*, outre les prototypes de ses valets pour rire[1] et de ses bourgeois gentilshommes, une bonne moitié de son parterre, celle qui assurera le succès de l'*École des femmes* contre la cabale des auteurs et des acteurs et fera dire à un témoin oculaire : « Tout y crevait de peuple[2]. » En tous cas, il serait ingrat d'oublier que, sur la grande scène comique, le rire en cinq actes date de Scarron[3].

La plupart des comédies de cette deuxième période

1. Il faut signaler parmi eux — tout à côté de Jodelet — l'aïeul de tous nos *Crispins* (Cf. ci-après, p. 367), bien qu'il soit dans une tragi-comédie, à savoir le factoton Crispin,

Ce très rare animal, moitié cuistre et gredin,

de l'*Écolier de Salamanque ou les Ennemis généreux* (1654).

2. Cf. ci-après, p. 343, *les Amours de Calotin*.

3. Là est « la poussée comique d'où est sorti Molière », comme dit M. Paul Morillot (*Scarron et le genre burlesque*, *op. c.*, p. 312); mais, pour la rendre palpable, la statistique est un guide médiocre. Il ne suffit pas, en effet, de comparer, comme fait M. Morillot, l'année 1644, veille de *Jodelet*, — vide de comédies, comme les années 1631 et 1640, et, à une près, comme 1648 et 1659, où on ne compte que *les Précieuses* pour l'une et que *le Feint astrologue* pour l'autre, — avec l'année 1660, date de la mort de Scarron où on compte sept comédies, comme en 1636 d'ailleurs. Car, si l'on totalise pour la période de 1629 à 1645 et pour celle de 1645 à 1660, on trouve — en tenant, comme de juste, pour comédie, *la Comédie des comédiens* de Gougenot, et en ajoutant au catalogue des frères Parfait neuf comédies qui y manquent pour la première période, à savoir *la Comédie des comédies* (1629); *le Murmure des femmes, filles et servantes* (antérieur à 1631); *Boniface et le pédant* (1633); *Filandre* (1635); *la Comédie des Tuileries* (1635); *Alizon* (1637); *le Galimatias* (1639); *la Comédie de chansons* (1640); *les Académiciens* (1643) — que cette première période égale à l'autre en durée, à un an près, compte 46 comédies, tandis que la seconde en compte 50, dont 8 pour la seule année 1654. Cela ne prouve donc pas assez dans le sens voulu. Il faut regarder à la qualité du comique, non à sa quantité, pour mesurer « la poussée comique » due en effet à Scarron.

sont des adaptations, plus ou moins libres, d'originaux espagnols. On se dispute ceux-ci avec une avidité qui amène de curieuses rivalités autour d'un même sujet. Il est, par exemple, telle comédie de Francisco de Rojas, *Obligés et offensés ou l'écolier de Salamanque* (*Obligados e offendidos, y gorron de Salamanca*) qui n'inspirera pas moins de trois tragi-comédies, plus ou moins comiques, jouées concurremment : l'une, qui est la meilleure tragi-comédie de Scarron, au moins pour l'intrigue, est *l'Écolier de Salamanque*; l'autre, qui est médiocre, est celle des *Illustres ennemis*, de Thomas Corneille; une troisième, qui est bâclée et détestable, est celle des *Généreux Ennemis* de Boisrobert, en attendant *l'Eugénie* de Beaumarchais, sur le même sujet[1].

Parmi ces infatigables adaptateurs — sans revenir à d'Ouville, ni nous arrêter à Lambert et à ses *Sœurs jalouses* (1658)[2] — nous citerons les deux principaux : Corneille le jeune[3] avec *les Engagements du hasard* (1647), *le Feint Astrologue* (1648), *don Bertrand de Cigarral* (1650), *l'Amour à la mode* (1650), *le Charme de la voix* (1653), *les Illustres Ennemis* (1653), *le Geôlier*

1. Cf. *Beaumarchais et ses œuvres*, par Eugène Lintilhac, Paris, Hachette, 1887, IIe partie, chap. IV. — Ce sujet offrait une situation très forte qui, après Beaumarchais, sera reprise et renforcée par l'auteur du *Roi s'amuse*, celle où le complice apprend tout à coup qu'il sert les menées du séducteur de sa propre sœur.

2. *Les Sœurs jalouses ou l'Écharpe et le bracelet*, Bibl. Nat. Y. Th. 16592, édition de 1661, mais « jouée, il y a deux ans et plus » selon l'avertissement (en 1658, selon les frères Parfait), où on lit encore que le sujet est tiré de l'espagnol, mais qu'il a fallu le déguiser », ce qui a coûté « du moins autant de réflexions que l'invention de *la Magie sans magie* (Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I) qui n'a rien d'espagnol que les acteurs et le lieu de la scène ».

3. Pour les sources espagnoles de ces comédies de Corneille de l'Isle, dont le modèle favori est Calderon, et pour les analyses des moins négligeables, cf. *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, par Gustave Reynier, Paris, Hachette, 1892, chap. IV. — Pour le texte de la plupart de ses pièces, cf. *Poèmes dramatiques de T. Corneille*, Paris, Osmont, 1722, 5 vol., et l'édition soi-disant complète d'Ed. Thierry, Paris, Laplace, etc., 1881, 1 vol.

de soi-même (1655); et Boisrobert, émule de son frère d'Ouville, avec *l'Inconnue* (1646), *la Jalouse d'elle-même* (1649)[1], *la Folle gageure, ou les Divertissements de la comtesse de Pembrock* (1650), *les Généreux Ennemis* (1653), *les Apparences trompeuses* (1655), *l'Amant ridicule* (1655), *la Belle invisible* (1656).

Thomas Corneille remporta ses deux succès les plus vifs, en empruntant adroitement à Scarron la recette de son burlesque et le jeu de son interprète Jodelet, dans *Don Bertrand de Cigarral* et dans *le Geôlier de soi-même*. Il ne recule pas plus que Scarron devant le réalisme picaresque, témoin ces traits du portrait de son héros, où l'on retrouvera d'ailleurs le procédé accumulatif de son modèle :

Il mouche, il tousse, il crache en poumon mal aisé,
Pour fluxion sans cesse il est cautérisé;
Goutteux, ce que doit être un goutteux d'origine;
Toujours vers le poignet muni de la plus fine (*gale*).
Joignez à tout cela, vilain, jaloux, quinteux,
Obstiné plus qu'un diable et mutin plus que deux,
Malpropre autant que douze, en mine, en barbe, en linge,
Rusé comme un renard et malin comme un singe :

témoin encore ce passage où le galant qui a la gale (le jeu de mots est de lui), s'en explique devant sa belle qui a refusé la main hideuse qu'il lui tendait :

Je tâche à lui jouer pourtant d'un mauvais tour :
Je me frotte d'onguent cinq ou six fois par jour;
Il ne m'en coûte rien, moi-même j'en sais faire;
Mais elle est à l'épreuve, et comme héréditaire.
Si nous avons lignée, elle en pourra tenir.
Mon père en mon jeune âge eut soin de m'en fournir;
Ma mère, mon aïcul, mes oncles et mes tantes
Ont été de tout temps et *galants* et *galantes*.

1. On trouvera les textes de ces pièces à la Bibliothèque Nationale sans les cotes Yf 648, 7316, 7320, 7036. — *La Belle Invisible* a été rééditée par V. Fournel, dans *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I., p. 65 sq.

C'est un droit de famille où chacun a sa part :
Quand un de nous en manque, il passe pour bâtard.

DON GARCIE.

Elle vous tient donc lieu de letires de noblesse?

ISABELLE.

Le cœur va me manquer, si ce discours ne cesse.

La réaction contre les sentiments guindés et précieux dont on avait saturé la littérature, à l'image de la société, était telle que l'on faisait un succès considérable à ces facéties dégoûtantes. Elles étaient relevées, il est vrai, par des bouffonneries de meilleur aloi. Fontenelle citera encore *Don Bertrand de Cigarral* à côté du *Menteur*. Cet honneur, où il faut faire aussi la part du sentiment familial, serait mieux mérité par *le Geôlier de soi-même*.

Thomas Corneille y tempère presque partout le burlesque de Scarron, avec une finesse et une aisance qui lui sont propres. Il en coûte de vrai quelque chose à la gaieté. Mais l'auteur du *Geôlier de soi-même* prend surtout l'avantage du côté de l'intrigue. Il la conduit mieux que Scarron qui la traite à la cavalière, se bornant à plaquer sur elle ses développements burlesques, sans plus de souci de lier l'action que de fondre les tons. Ce ne fut pas inutilement que Corneille le jeune trafiqua en Espagne, autant et plus que son aîné. On voit très bien, en lisant *le Geôlier de soi-même*, tout ce que notre comédie d'intrigue a gagné à se mettre à l'école de la *comedia*.

Les adaptations de Boisrobert se recommandent par ce même mérite de l'intrigue, dont l'adroite complexité va jusqu'à une virtuosité fatigante dans *les Apparences trompeuses* (1655). Au reste — et l'infériorité du style mise à

part — il est un adaptateur beaucoup moins libre et moins inventif que Scarron et que Thomas Corneille. Il est trop peu préoccupé d'habiller ses personnages à la française, trop épris de romanesque et il verse dans le tragi-comique[1]. Nous allons le retrouver en meilleure posture dans la comédie purement française.

L'imitation des Espagnols est si dominante dans cette période que nous n'y voyons à signaler qu'une adaptation directe de comédie italienne, *la Sœur* (1645), de Rotrou, et qu'une copie d'après l'antique, *l'Eunuque* (1654) de la Fontaine.

La Sœur est imitée, scène à scène et souvent mot à mot, y compris le turc pour rire (a. III, sc. IV), de *la Sorella* de Jean-Baptista della Porta[2]. L'imitation n'y est d'ailleurs pas un esclavage : le goût et la verve de Rotrou ont leur part dans cette comédie, une des plus gaies du siècle assurément, le chef-d'œuvre, fort impertinent d'ailleurs par endroits, de ses neuf comédies modernes — à savoir : *la Bague de l'oubli* (1628), *Diane* (1632), *Célimène* (1633), *Filandre* (1635), *Florimonde* (1635), *la Belle Alphrède* (1636), *Clorinde* (1636), *Clarice* (1641)[3] —. Molière y puisera largement : il se souviendra en effet de son exposition dans celle des *Fourberies de Scapin* et dans le second acte de *Mélicerte*. Il en tirera, autant que de Plaute, le « sans dot ! » de *l'Avare*. Il en empruntera le turc du *Bourgeois gentilhomme* — avec le commentaire facétieux de Covielle

1. Cf. *la Belle invisible* dans *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 65 sqq.

2. Pour cette imitation flagrante qui, avec celle de la *Pellegrina* de Scipion Bargagli dans *la Pèlerine amoureuse*, réduit les pièces de Rotrou, où il n'a pas eu de modele connu, a l'unique *Cosroès*, cf. *Deux sources inconnues de Rotrou*, par Joseph Vianey. Dôle. Typographie Ch. Blind. 1891 ; et E. Stemplinger, *Uber Jean Rotrou's Spanische Quellen*, *Zeitschrift französische Sprache*, etc. Berlin, Gronau, p. 195-245.

3. Pour tous ces textes, cf. l'edition en 5 vol., Paris, Desoer, *op. c.*

sur le laconisme expressif de cette turquerie : « Oui, la langue turque est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles », lequel n'est qu'un écho du vers d'Ergaste :

> Oui, le langage turc dit beaucoup en deux mots,

traduit lui-même de l'italien : *La lingua turchesca in poche parole dice cose assai* —.

Avouant mieux ses modèles que Rotrou, la Fontaine, pour présenter son *Eunuque* au lecteur, reprend à peu près textuellement la phrase de Corneille sur son *Menteur* : « Ce n'est ici qu'une médiocre copie d'un excellent original. »

En ajoutant l'épithète de *médiocre* la Fontaine est trop modeste. D'abord sa copie est assez libre, et, en plusieurs endroits, assez heureuse, surtout dans la coupe du dialogue. Il y a quelque originalité dans de menus détails d'adaptation, et aussi une saveur voisine de celle que l'anachronisme donne à la parodie. Cette saveur, formée à l'ordinaire du contraste de la modernité du langage avec l'antiquité des personnages, est çà et là du goût de celle d'*Amphitryon* :

DORIS.

> Un monsieur tout chargé de clinquant vous demande....

PYTHIE.

> Comment, seule avec lui ?

PHAEDRIE.

> Que tu fais la sucrée !

C'est l'œuvre d'un débutant qui s'applique et a de l'esprit. A vrai dire, il montre un talent fort honnête, et dans les deux sens du mot, ainsi que le prouve la comparaison de l'effronté récit du faux eunuque dans l'original (a. III, sc. VI), avec la réduction du viol par le copiste à un baiser sur la main, passionnément de-

mandé et joliment accordé (a. IV, sc. I)[1]. Une autre comparaison, qui n'est pas sans intérêt, est celle de son texte avec celui de *l'Eunuque* de Baïf; mais elle ne tourne pas toujours à l'avantage du plus moderne des deux adaptateurs, tant le vieux style de son aîné a, en regard du latin, des grâces rivales de la naïveté originale[2].

Au demeurant, *l'Eunuque* de la Fontaine est une copie sinon « médiocre », du moins un peu pâle, d'un modèle qui n'est pas lui-même très haut en couleur, n'étant d'ailleurs point un original. Rotrou avait fait mieux, comme on a vu, outre qu'il avait eu raison de s'adresser, non au *demi-Ménandre*, mais au maître même de la *comica virtus*, comme disait César.

Cette force, cette « vertu comique », que la Fontaine ne pouvait trouver en copiant Térence, d'autres, à la même époque, la cherchaient délibérément dans la farce gauloise : et lui-même fera comme eux d'instinct, quand il s'amusera, avec ses jeunes amis de Château-Thierry, à rimer les entrées du ballet des *Rieurs du Beau Richard*[3] (1659), sur le mètre octosyllabique propre à la farce. Au reste, il est assez piquant de remarquer que l'anecdote qui lui en suggéra l'idée n'était au fond qu'une variante du conte sur lequel il écrira ses *Rémois*, et qui avait donné naissance au *Poulier*, où nous avons signalé un des petits chefs-d'œuvre de la farce médiévale[4].

C'est aussi avec l'octosyllabe et tout le piment traditionnel de la farce que Raimond Poisson préludera à

1. Cf. l'édition des Grands Écrivains. Paris, Hachette, 1891, t. VII.
2. Cf., par exemple, le monologue de l'écornifleur de Baïf, cité par nous, t. II, p. 334, et celui du Gnaton de la Fontaine (a. II, sc. I), en face de leur commun modele.
3. Cf. l'édition des Grands Écrivains, *op. c.*, t. VII.
4. Cf. notre tome II, p. 247 sqq.

ses comédies-farces par *Lubin ou le Sot vengé*[1] (1652), une variante grasse et typique du *Pont-aux-ânes*[2].

Mais, en ce genre constitué par la comédie qui s'ouvre à l'invasion de la farce, la première place en date, et qui est une assez belle place en fait, appartient au *Pédant joué* (1654), la première comédie en prose du XVIIe siècle[3]. Ce n'est pas un « chef-d'œuvre », comme le proclamait le gaulois la Monnoye, mais c'est une œuvre très caractéristique de la poussée de la farce, à la veille du jour où elle entrera de plain-pied dans la comédie avec Molière.

Le sujet est « une concaténation de fourberies », comme dit le pédant qui en est la victime. Au premier acte, ce n'est qu'un canevas à l'italienne, avec les personnages de la *commeddia dell' arte*, pédant, capitan, valets à tout faire. Mais, en y regardant de plus près, on voit, à de certains traits de ces fantoches traditionnels, que Cyrano a travaillé d'après nature, au moins pour son héros central, le pédant Granger, portrait à peine chargé de Grangier, l'odieux et grotesque principal du collège de Navarre[4]. Le paysan Mathieu Gareau, son jargon et sa rude allure, sont aussi pris sur le vif, et le

1. On en trouvera le texte dans une édition de 1678 à la Bibliothèque Nationale (Inventaire Y f 7388).

2. Cf. notre tome II, p. 219.

3. Nous exceptons bien entendu, les traductions simples et avouées, comme *Boniface et le pédant* (cf. ci-dessus, p. 58). — Les frères Parfait donnent, pour *le Pédant joué*, la date de 1654 qui le rend contemporain de ces *Généreux ennemis* que Boisrobert bâcla en prose pour devancer Scarron en le plagiant. Mais *le Pédant joué*, imprimé en 1654, avait été composé plusieurs années auparavant, sinon dès le collège, par Cyrano. — Cf., pour des extraits relativement expurgés de la pièce, *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t III, et, pour l'édition complète, les *Œuvres comiques, galantes et littéraires de Cyrano de Bergerac*, Paris, Delahaye, 1858, par P.-L. Jacob.

4. Pour les clés du *Pédant joué*, cf. *Savinien de Cyrano de Bergerac, sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, par P.-Ant. Brun, Paris, Armand Colin, 1893, IIe partie, chap. II.

rustre n'a ses pareils, pour la vérité, que dans le *Francion* de Sorel.

Quant au ton de ces « batelages », comme dit Granger, qui sont le sel de la pièce, c'est celui de la farce et parfois de la pire[1]. Au trésor des « verves » du vieux répertoire, Cyrano ajoute celles qu'il puise à pleines mains dans Rabelais et dans Sorel : mais il y en a de son cru et ce ne sont pas les moins savoureuses, témoin les nombreux emprunts que lui fera Molière[2]. Nous citerons une des deux scènes (a. II, sc. IV et a. III, sc. II) que ce dernier a imitées de si près, dans ses *Fourberies de Scapin* (a. II, sc. VII et a. III, sc. VIII) :

CORBINELLI. — Hélas ! tout est perdu, votre fils est mort.

GRANGER. — Mon fils est mort ! es-tu hors de sens?

CORBINELLI. — Non, je parle sérieusement; votre fils, à la vérité, n'est pas mort, mais il est entre les mains des Turcs.

GRANGER. — Entre les mains des Turcs ? Soutiens-moi, je suis mort.

CORBINELLI. — A peine étions-nous entrés en bateau pour passer de la porte de Nesle au quai de l'École....

GRANGER. — Et qu'allais-tu faire à l'École, baudet?

CORBINELLI. — Mon maître s'étant souvenu du commandement que vous lui avez fait d'acheter quelque bagatelle qui fût rare a Venise, et de peu de valeur a Paris, pour en régaler son oncle, s'était imaginé qu'une douzaine de cotrets n'étant pas chers, et ne s'en trouvant

1. Deux ou trois traits suffiront pour marquer la tradition, et non des plus poivrés. A Gareau que sa première femme « boutit à Cornuailles », comme il dit en répetant un antique calembour des farces, et qui survint juste à temps pour trouver quatre jambes en son lit, la commère répondit : « Tu contes mes jambes deux fouas ! » De la tradition des thèmes de monologues du XV[e] siecle, ce trait vient en droite ligne et textuellement : « Je suis le grand Diable Vauvert qui noue l'aiguillette aux nouveaux Mariés. » Enfin voici un échantillon de son jargon réaliste : « Ol se carret comme un pou dans une rogne. » Il suffit : la preuve est faite.

2. Pour la liste critique de ces emprunts de Molière (outre celui de Racine pour la scène du souffleur dans *les Plaideurs*), dans *la Jalousie du Barbouillé*, *le Dépit amoureux*, *les Fourberies de Scapin*, *l'Avare*, etc., cf. P.-Ant. Brun, *Cyrano*, *op. c.*, chap. II, notamment p. 197 sqq; et aussi les notes de l'édition V. Fournel, dans *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. III.

point par toute l'Europe de mignons comme en cette ville, il devait en porter là : c'est pourquoi nous passions vers l'École pour en acheter; mais à peine avons-nous éloigné la côte que nous avons été pris par une galère turque.

GRANGER. — Eh! de par le cornet retors de Triton, dieu marin, qui jamais ouït parler que la mer fût à Saint-Cloud? qu'il y eût là des galères, des pirates, ni des écueils?

CORBINELLI. — C'est en cela que la chose est plus merveilleuse. Et quoique l'on ne les ait point vus en France que là, que sait-on s'ils ne sont point venus de Constantinople jusques ici entre deux eaux?

PAQUIER. — En effet, Monsieur, les Topinambours, qui demeurent quatre ou cinq cents lieues au delà du monde, vinrent bien autrefois à Paris; et l'autre jour encore les Polonais enlevèrent bien la princesse Marie en plein jour à l'hôtel de Nevers, sans que personne osât branler[1].

CORBINELLI. — Mais ils ne se sont pas contentés de ceci, ils ont voulu poignarder votre fils....

PAQUIER. — Quoi! sans confession?

CORBINELLI. — S'il ne se rachetait par de l'argent.

GRANGER. — Ah! les misérables, c'était pour incuter la peur dans cette jeune poitrine.

PAQUIER. — En effet, les Turcs n'ont garde de toucher l'argent des chrétiens, à cause qu'il y a une croix.

CORBINELLI. — Mon maître ne m'a jamais pu dire autre chose, sinon : « Va-t'en trouver mon père, et lui dis.... » Ses larmes aussitôt, suffoquant sa parole, m'ont bien mieux expliqué, qu'il n'eût su le faire, les tendresses qu'il a pour vous.

GRANGER. — Que diable aller faire aussi dans la galère d'un Turc? d'un Turc! *Perge*.

CORBINELLI. — Ces écumeurs impitoyables ne me voulaient pas accorder la liberté de vous venir trouver, si je ne me fusse jeté aux genoux du plus apparent d'entre eux. « Eh, monsieur le Turc, lui ai-je dit, permettez-moi d'aller avertir son père, qui vous enverra tout à l'heure sa rançon. »

GRANGER. — Tu ne devais pas parler de rançon; ils se seront moqués de toi.

CORBINELLI. — Au contraire; à ce mot il a un peu rasséréné sa

1. Allusion à l'ambassade polonaise venant prendre la fille aînée du duc de Nevers pour la conduire au Palais Royal, où l'ambassadeur du roi Ladislas devait l'épouser par procuration, le 6 novembre 1645.

face. « Va, m'a-t-il dit; mais si tu n'es ici de retour dans un moment, j'irai prendre ton maître dans son collège et vous étranglerai tous trois aux antennes de notre navire. » J'avais si peur d'entendre encore quelque chose de plus fâcheux, ou que le diable ne me vînt emporter étant en la compagnie de ces excommuniés, que je me suis promptement jeté dans un esquif, pour vous avertir des funestes particularités de cette rencontre.

GRANGER. — Que diable aller faire dans la galère d'un Turc?

PAQUIER. — Qui n'a peut-être pas été à confesse depuis dix ans.

GRANGER. — Mais penses-tu qu'il soit bien résolu d'aller à Venise?

CORBINELLI. — Il ne respire pas autre chose.

GRANGER. — Le mal n'est donc pas sans remède. Paquier, donne-moi le réceptacle des instruments de l'immortalité, *scriptorium scilicet.*

CORBINELLI. — Qu'en désirez-vous faire?

GRANGER. — Écrire une lettre à ces Turcs.

CORBINELLI. — Touchant quoi?

GRANGER. — Qu'ils me renvoient mon fils, parce que j'en ai affaire; qu'au reste ils doivent excuser la jeunesse, qui est sujette à beaucoup de fautes; et que, s'il lui arrive une autre fois de se laisser prendre, je leur promets, foi de docteur, de ne leur en plus obtondre la faculté auditive.

CORBINELLI. — Ils se moqueront, par ma foi, de vous.

GRANGER. — Va-t'en donc leur dire, de ma part, que je suis tout prêt de leur répondre, par-devant notaire, que, le premier des leurs qui me tombera entre les mains, je le leur renverrai pour rien. (Ah! que diable, que diable, aller faire en cette galère?) Ou dis-leur qu'autrement je vais m'en plaindre à la justice. Sitôt qu'ils l'auront remis en liberté, ne vous amusez ni l'un ni l'autre, car j'ai affaire de vous.

CORBINELLI. — Tout cela s'appelle dormir les yeux ouverts.

GRANGER. — Mon Dieu, faut-il être ruiné à l'âge où je suis? Va-t'en avec Paquier, prends le reste du teston que je lui donnai pour la dépense, il n'y a que huit jours (Aller sans dessein dans une galère!) Prends tout le reliquat de cette pièce. (Ah! malheureuse géniture, tu me coûtes plus d'or que tu n'es pesant.) Paie la rançon, et ce qui restera emploie-le en œuvres pies. (Dans la galère d'un Turc!) Bien! va-t'en. (Mais, misérable, dis moi, que diable allais-tu faire dans cette galère?) Va prendre dans mes armoires ce pourpoint que quitta feu mon père l'année du grand hiver.

CORBINELLI. — A quoi bon ces fariboles? Vous n'y êtes pas. Il faut tout au moins cent pistoles pour sa rançon.

GRANGER. — Cent pistoles! Ah! mon fils, ne tient-il qu'à ma vie pour conserver la tienne? Mais cent pistoles! Corbinelli, va-t'en lui dire qu'il se laisse pendre sans dire un mot; cependant, qu'il ne s'afflige point, car je les en ferai bien repentir.

CORBINELLI. — Mademoiselle Genevotte n'était pas trop sotte, qui refusait tantôt de vous épouser, sur ce que l'on assurait que vous étiez d'humeur, quand elle serait esclave en Turquie, de l'y laisser.

GRANGER. — Je les ferai mentir. S'en aller dans la galère d'un Turc! Et quoi faire, de par tous les diables, dans cette galère! O galère, galère, tu mets bien ma bourse aux galères.

Les traits sont chargés, mais pris dans la nature. Sans doute — ici comme partout chez Cyrano qui est en cela l'émule de Scarron — c'est l'auteur qui parle et bouffonne, et fait étalage de son imagination démesurée et de son esprit mêlé. Il ne sait pas s'effacer derrière son personnage qu'il dépasse, en montrant toujours son nez, « cet authentique nez qui arrive partout un quart d'heure avant son maître » : mais c'était un nez creux et qui flairait la bonne comédie.

Autour de lui, d'autres comiques, s'affranchissant de l'imitation des Espagnols et des Italiens, s'essaient à mener une intrigue sans les copier. De Brosse a une gaîté ingénieuse et espiègle dans les illusions comiques de ses *Songes des hommes éveillés* (1646) [1], et des scènes originales et fines dans *l'Aveugle clairvoyant* (1649) [2]. Il y a de l'adresse dans la conduite de ces *Trois Orontes* (1652) [3] où Boisrobert met en action l'anecdote des *Trois Racans* que conte Ménage — en ajoutant qu'il a

1. Paris, Nicolas de Sercy, 1646. Bibl. Nat. Inventaire, Y f 655.
2. Paris, Toussainct Quinet, 1650, Bibl. Nat. Inventaire Reserve Y f 274.
3. Paris, Courbé, 1653, Bibl. Nat. Inventaire Y f 651.

vu Boisrobert, très bon acteur au jugement de Richelieu dont il était l'amuseur, en jouer devant Racan lui-même la scène culminante, celle où Mlle de Gournay[1], fort pétulante gasconne, venant d'être mystifiée par deux faux Racans, charge le vrai, quand il se présente, à grands coups de sa pantoufle, déchaussée à cet effet —.

Quinault, dès ses débuts — sans parler de ses *Rivales* (1653), calquées sur *les Deux pucelles* de Rotrou — montre de la facilité et de la gentillesse d'esprit, à défaut de style, et même quelque aptitude à noter les traits de mœurs, dans son *Amant indiscret ou le Maître étourdi* (1654)[2]. Le voisinage de *l'Étourdi* de Molière fait tort à celui de Quinault; mais ce n'est pas une raison pour l'accuser étourdiment de plagiat. Quant à sa *Comédie sans comédie* (1655)[3], qui présente en raccourci, avec le seul lien d'un prologue où Jodelet se charge du burlesque, une pastorale, une comédie, une tragédie et une tragi-comédie déjà opéra, c'est un jeu d'esprit, où se manifeste curieusement la virtuosité du futur auteur de la *Mère Coquette*, d'*Astrate* et d'*Armide*.

Mais, dans ce genre du comique d'intrigue et de fantaisie, il faut tirer de pair une pièce qui eut un gros et durable succès et qui le méritait, *le Parasite* (1654) de Tristan l'Hermite, le maître de Quinault.

On a fait remarquer avec justesse que, toutes distances gardées, *le Parasite* était dans son œuvre, en fait et même pour la forme, ce que sont *les Plaideurs* dans celle de Racine dont il est aussi un précurseur par

1. Cf. ci-dessus, p. 68.
2. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 7 sqq.
3. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. III, p. 75 sqq.

ailleurs[1]. Ce tragique sut être gai à souhait, en restant poète, et de manière à faire regretter qu'il n'ait écrit qu'une comédie. Il y a bien çà et là dans le style, d'ailleurs agréable, une grossièreté qui ne tient pas toute à l'archaïsme : mais la veine est abondante, jaillit de source et l'auteur se montre expert à couper le dialogue pour la scène. Son intrigue, sauf l'exposition qui est un peu pénible, est bien menée, d'une allure franche sinon vive : elle offre un intérêt soutenu qui va jusqu'à l'émotion, malgré quelque gaucherie dans la conception première du sujet.

La verve de Tristan est parfois émule de celle de Scarron, et la farce, ici comme ailleurs, garde les droits qu'elle vient de reprendre. Il y est question, par exemple, de

> Chasser le capitan comme un peteur d'église.

Fripesauces, le parasite, se lamente en ces termes :

> Je ne suis plus admis à servir de maîtresses,
> Et je n'ai plus d'emploi qu'à me gratter les fesses.

Voici le flux rabelaisien :

PHÉNICE.

> Monsieur, adieu, bonsoir, je vous baise les mains ;
> Une bille, un tambour, une coiffe à cornette,
> Une citrouille, un coq, de l'épine-vinette,
> C'est un bon baragouin : tire, passe sans flux,
> Abandonnez cet huis, et n'y revenez plus,
> Ou, sur l'étui chagrin de ce cerveau malade,
> J'irai bientôt verser un pot de marmelade.

1. Cf. *Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite, sieur du Solier* (1601-1655), par N. M. Bernardin, Paris, Hachette, 1895, IIe partie, chap. VIII. — Sur *le Parasite*, ingénieusement considéré comme une des sources de *l'Étourdi*, cf. *l'Étourdi de Molière et le Parasite de Tristan l'Hermite* par E. Rigal, *Revue Universitaire*, Paris, A. Colin, 15 février 1903, p. 140 sqq., et ci-après p. 160, note. — Pour le texte, cf. *les Contemporains de Molière, op. c.*, t. III, p. 9 sqq.

LUCILE.

Quel discours ? et quel pot ? Suis-je au pays des fous ?

PHÉNICE.

C'est un pot à pisser tout préparé pour vous.
Attendez seulement.

Mais tout n'est pas sur ce ton outrancier. Il y a, notamment dans le rôle du père, des nuances de caractère tout à fait voisines de la vie ; et, dans celui de l'amoureux, une chaleur de sentiment qui touche à l'éloquence, par exemple quand il va avoir accès chez celle qu'il aime, à la faveur du titre de frère :

LISANDRE.

Cher ami, je ne sais, je suis tout interdit,
Le cœur me bat au sein, je tremble, je frissonne.

FRIPESAUCES.

Et qui vous fait trembler ? Vous ne voyez personne.

LISANDRE.

Tu ne saurais penser l'état où je serai
Quand je verrai ma sœur, quand je l'embrasserai.
Je me sens tout ému, j'en ai déjà la fièvre ;
Et mon âme s'apprête à passer sur ma lèvre.

Le parasite qui donne son titre à la pièce dont il est la gaîté, sans en être d'ailleurs à aucun degré le ressort, est une énorme caricature d'après l'antique, dans le pur goût de Plaute. Il y a bien une monotonie inévitable dans l'expression de sa goinfrerie, mais le relief en est saisissant, sans précédent sur notre scène dans ce rôle traditionnel, comme on en jugera par quelques traits :

Que mon ventre aplati fait élargir mes chausses !
Si je ne bois bientôt à traits fréquents et longs,
On les verra dans peu tomber sur mes talons.

(*Phénice lui frappe sur l'épaule.*)

O cieux, quelle pitié! quelle misère extrême!
Ha! Phénice! c'est toi!

PHÉNICE.

Toi, n'es-tu plus toi-même?

FRIPESAUCES.

Que ton nez aussi bien n'est-il un pied de veau?
Je serais fort habile à torcher ton museau.
Si tes deux yeux étaient deux pâtes de requête,
Je ficherais bien tous mes ongles dans ta tête.
Et si ton scoffion avait tous les appas
D'une ruelle de veau, bien cuite entre deux plats,
En l'humeur où je suis, Phénice, je te jure
Que j'aurais tout à l'heure avalé ta coiffure.

PHÉNICE.

Quoi! Manger si matin! L'appétit furieux!

FRIPESAUCES.

Ma bouche à mon réveil s'ouvre devant mes yeux....

PHÉNICE.

Je vais donc te quérir d'un certain reliquat.

FRIPESAUCES.

Qu'il soit bien relevé, car mon ventre est bien plat;
Et surtout souviens-toi de remplir la bouteille.
Oh! je crois que ma faim n'eut jamais de pareille!
Je sens dans mes boyaux plus de deux millions
De chiens, de chats, de rats, de loups et de lions,
Qui présentent leurs dents, qui leurs griffes étendent
Et, grondant à toute heure, à manger me demandent.
J'ai beau dedans ce gouffre entasser jour et nuit,
Pour assouvir ma faim je travaille sans fruit
Un grand jarret de veau nageant sur un potage,
Un gigot de mouton, un cochon de bon âge,
Une langue de bœuf, deux ou trois saucissons,
Dans ce creux estomac soufflés sont des chansons.
Un flacon d'un grand vin, d'un beau rubis liquide,

Sitôt qu'il est passé laisse ma langue aride ;
Je la tire au dehors, le poumon tout pressé,
Comme les chiens courants après qu'ils ont chassé....
Je sors de la maison sans boire et sans manger.
Après m'être brûlé le nez en la cuisine,
Avoir mis tout en train pour la fête voisine,
Apprêté tant de mets pour faire un bon repas,
Par l'ordre des Démons je n'en mangerai pas !
S'il faut quitter ainsi la marmite et la poêle,
Que maudit soit l'amour et quiconque s'en mêle !
Au diable le fripon, dont les meilleurs valets
Ont l'estomac si vide en portant les poulets !
Adieu bœuf de poitrine et cimier agréable,
Adieu beau mouton gras au goût si délectable,
Adieu cochons rôtis, adieu chapons bardés,
Adieu petits dindons, tant bardés que lardés ;
Adieu levreaux, perdrix, et pigeonneaux en pâte.
Dont un diable incarné ne veut pas que je tâte !
Adieu tarte à la crème, adieu pouplain[1] sucré,
Puissiez-vous étrangler ceux qui m'en ont sevré !...

Tout n'est pas de fantaisie dans le personnage : les contemporains y reconnaissaient des traits de Pierre de Montmaur, professeur de grec au Collège royal. Son parasitisme, passé en proverbe, avait servi de plastron aux plus doctes comme aux plus fous, aux Ménage et aux Saint-Amant, et jusqu'à Colletet par jalousie de cuisine sans doute. Tristan lui-même lui avait déjà décoché une épigramme : et en cette autre qui est dans la pièce :

Mais ne dînez-vous point ? Voilà midi sonné,

on reconnaissait la légende latine d'une estampe où Montmaur avait été caricaturé :

Scilicet impransus duodenam suspicit horam ![2]

Ce soin d'actualité, qui annonce la toute prochaine

1. Le *poupelin*, pièce de four.
2. *Le voilà sans doute à jeun, qui, le nez en l'air, bâille après la douzième heure !*

comédie de mœurs, se voit encore à d'autres traits de la pièce plus marqués. Il y est fait allusion, par exemple à Brioché et à ses marionnettes :

> Ainsi qu'un godeno[1] que, de fine manière,
> Brioché fait sortir hors de sa gibecière.

Nous avons vu que l'on mange dans deux comédies de Corneille : ici, le parasite nous dit les cabarets à la mode où l'on mange bien, tout comme le héros du monologue du clerc de taverne[2].

> Ha ! qu'il est malheureux cet aimable garçon,
> Qui me saoulait toujours de si bonne façon,
> Mais d'un cœur libéral, d'une âme noble et franche,
> Tantôt aux deux Faisans, tantôt à la Croix Blanche,
> Au Broc, à la Bastille, à la Cage, au Dauphin,
> A la Table Roland, à la Pomme de Pin,
> A Saint-Roch, au Poirier et dans la Madeleine[3],
> D'où je ne sortais point qu'avec la panse pleine !
> Mais nous étions traités encor d'autre façon,
> Quand nous allions chez Guil e ou bien chez Meneçon,
> Dans ce petit Paris où toute chose abonde,
> Qu'on peut, comme le grand, nommer un petit monde.

A cette préoccupation évidente de reproduire la réalité, s'ajoute une mesure relative dans la peinture des personnages de convention, tels que le capitan et la nourrice-servante. Le tout nous achemine sensiblement de Scarron à Molière. Mais voici, pour finir, qui nous en rapproche davantage.

C'est le groupe petit, exceptionnel, mais significatif, des comédies qui, dans cette foule de pièces à l'espagnole, s'attachent au comique de mœurs.

Nous y rencontrons d'abord la comédie de l'*Intrigue des filous* (1647)[4], que son auteur, le rudânier et fan-

1. Figurine de bois, marionnette.
2. Cf. notre tome II, p. 163 sqq.
3. Sur ces *cabarets d'honneur*, comme on disait alors, cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. III, p. 58.
4. Cf. le recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 524 sqq.

tasque Claude de l'Estoille, appelle « une pure bouffonnerie », et qu'il annonce au lecteur comme devant être sur le papier « un corps sans âme ». Elle est, en effet, haute en couleur, a pour théâtre « l'Ile du Palais devant le cheval de bronze », et nous renseigne très curieusement sur les mœurs des « tire-laine », des truands et truandes du temps et autres « courtisans du cheval de bronze », comme dit plaisamment le *Francion.*

Voici la première scène où les filous, aux formidables surnoms de guerre, donnent la chasse à leur recéleur qui se sauve chez une entremetteuse :

BÉRONTE.

Bon courage, mes pieds, courons vite, volons !
Ils sont au roi de bronze, ils sont à nos talons :
Au voleur ! au filou ! Mon Dieu, je perds haleine !
Cachons-nous, autrement notre perte est certaine. (*Il se cache.*)

LE BALAFRÉ.

Où donc ce malotru peut-il s'être fourré?
Dans sa chambre à l'envi nous l'avons bien bourré,
Et nous le poursuivions pour l'achever de peindre.

LE BORGNE.

Il va comme la foudre, on a peine à l'atteindre.

LE BRAS DE-FER.

Je l'atteindrai pourtant, et le rouerai de coups.
Ainsi qu'à des valets ce faquin parle à nous,
Et nous a détourné cette casaque bleue
Qui nous mit l'autre jour cent archers à la queue.

LE BORGNE.

La foi n'habite point parmi les recéleurs :
Ils sont fourbes, méchants, et volent les voleurs.
Mais comme quoi sans eux ferions-nous nos affaires?
Ces marauds aux larrons sont des maux nécessaires.

LE BRAS-DE-FER.

Quoi ! souffrir qu'un pendart, qui devrait être sec,
Nous fasse ainsi passer la plume par le bec?

Si de ce bras de fer une fois je l'attrape,
Il sera bien subtil et bien fort s'il échappe.
Mais prenons-en quelque autre, aussi bien on sait trop
Qu'aux Petites-Maisons il va le grand galop.

LE BORGNE.

Depuis que, le jetant contre un pilier de couche,
Vous fîtes de sa tête un abreuvoir à mouche,
Il a le cerveau creux, et sent une douleur
Qui le rend comme un fou quand la vigne est en fleur.
Il grimace parfois comme un enfant qu'on sèvre,
Tantôt rit, tantôt pleure et pour rien prend la chèvre :
Enfin il est bizarre, et paraît insensé,
Mais ce mal n'est pas long, il est bientôt passé.

LE BALAFRÉ.

Non, non, il a toujours la cervelle en écharpe,
Et sa main a déjà trop joué de la harpe ;
Il nous gasconne tout, et dans le cabaret
Il fait à nos dépens tirer blanc et clairet.
Mais quoi qu'il nous ait pris, il faut qu'il le rapporte,
Sinon il se verra traiter d'étrange sorte.
Courons donc le chercher, suivons-le jusqu'au bout,
Et frottons à l'envi sur le ventre et par tout. (*Ils rentrent.*)

BÉRONTE, *seul.*

Allez frotter un âne et non un honnête homme.
Mais silence, je crains que leur main ne m'assomme.
Si dans ce petit coin ils m'eussent rencontré,
Dieu sait de quelle sorte ils m'auraient accoutré.
Je tremblais d'une peur qui n'était pas petite,
Et j'en aurais voulu pour un bras être quitte ;
Mais ils s'en sont allés ces cruels sans merci.
Ma frayeur est passée, ils sont bien loin d'ici.
Retirons-nous pourtant où Ragonde demeure.

Nous citerons encore la scène où nos truands s'excitent au cambriolage et philosophent sur les risques du métier, tout prêts à jouer de la dague ou du pistolet au besoin, comptant d'ailleurs sur le talisman du recéleur, « la main d'un pendu », pour conserver à chacun d'eux « le moule du pourpoint » :

LE BRAS-DE-FER.

Viennent-ils?

LE BORGNE.

Nullement.

LE BRAS-DE-FER.

Qu'est-ce qui les arrête?

LE BORGNE.

Ils s'amusent peut-être à trinquer tête à tête :
Ces engoule-bouteille, au gosier tout de feu,
Ne sont pas des mignons qui boivent pour un peu,
Et n'osent de rubis enluminer leurs trognes.

LE BRAS-DE-FER.

Mais ne craignez-vous point que ces maîtres ivrognes
Laissent le jugement au fond du gobelet,
Et d'ici jusqu'au jour nous gardions le mulet?

LE BORGNE.

Souvent le recéleur est rond comme une boule;
Mais pour le Balafré rarement il se saoule.
Il boit, mais sans jamais se barbouiller l'armet,
Et son ventre est petit pour tout ce qu'il y met :
Ses débauches de vin sont en tout monstrueuses.

LE BRAS-DE-FER.

A ce compte il aurait trois ventres au lieu d'un.

LE BORGNE.

Au moins il boit et mange au delà du commun,
N'aime rien que la table, et n'en sort qu'avec peine.

LE BRAS-DE-FER.

De leur retardement c'est la cause certaine;
Mais on a cent décrets contre ce balafré,
Et les archers du guet l'ont peut-être coffré.

LE BORGNE.

S'il est pris, je le plains, il faudra qu'il en meure.

LE BRAS-DE-FER.

C'est affaire à passer quelque mauvais quart d'heure.

LE BORGNE.

Quand nous arrivons là, nous sommes bien surpris;
Le bourreau fait trembler les plus fermes esprits,
Et, la corde à la main, dans les lieux où nous sommes,
Quand cet homme gagé pour massacrer les hommes,
Entre, et de par le roi s'en vient nous saluer,
Ce funeste salut suffit pour nous tuer;
Il nous rompt au milieu d'une commune place,
Et ce coup de la mort nous est un coup de grâce.
Ce coup est-il reçu, nos membres tous brisés,
Sur quelque grand chemin se trouvant exposés,
Sont l'horreur des passants, la butte des tempêtes,
Servent d'exemple au peuple, et de pâture aux bêtes.

LE BRAS-DE-FER.

Vous qui n'étant pas moins savant qu'irrésolu
Êtes devenu borgne à force d'avoir lu,
N'avez-vous point appris que ces vaines images
Ne donnent de l'effroi qu'à de faibles courages?
Après que la justice a nos ans limités,
Que nous importe-t-il où nos corps soient jetés?
Qu'ils soient sous des cailloux, ou sous des pierreries,
Au milieu des parfums, ou parmi des voiries,
Posé sur des gibets ou mis en ces tombeaux,
Et soient mangés des vers, ou mangés des corbeaux,
Tout est indifférent. Ni louange ni blâme
Ne touchent un mortel quand il a rendu l'âme,
Et quiconque a du cœur, au lieu de s'étonner,
Regarde d'un œil sec son destin terminer.

LE BORGNE.

C'est votre opinion.

LE BRAS-DE-FER.

Que votre âme est craintive!
La mort est toujours mort quelque part qu'elle arrive:
Et qui finit ses jours couché bien mollement
Entre les draps d'un lit paré superbement,
Ne revit pas plus tôt que qui meurt sur la roue;
Et mort on n'est pas mieux dans l'or que dans la boue.

LE BORGNE.

On siffle, les voici.

Or le goût croissant de réalisme était devenu alors si fort que les faits et gestes de tous ces héros de la grande truanderie eurent un gros succès. On sut gré d'ailleurs à l'auteur d'avoir prêté son aide à la police qui en avait bon besoin. De Fontainebleau où la reine mère venait de faire jouer la pièce dans sa nouveauté (6 octobre 1647), avec un extraordinaire « battement de mains », un ami lui écrit : « Les belles paroles que vous avez mises dans la bouche de vos filous, en nous découvrant leurs artifices, nous ont appris à nous défendre. »

Nous passons à un meilleur monde, celui des damerets et des coquettes, avec *l'Amour à la mode* (1651). Thomas Corneille, plus affranchi qu'à son ordinaire de ses modèles espagnols, y tente et réussit une petite étude psychologique de ces galants sans scrupules, dont le type s'achèvera dans don Juan, et que nous avons vu esquisser par Claveret, dans *l'Esprit fort.* L'Oronte de *l'Amour à la mode* se définit en effet comme il suit :

Jamais de préférence et point de servitude.
Aussi divers objets m'engageant chaque jour,
Je me regarde seul dans ce trafic d'amour....
Si l'une me trahit, l'autre me tient parole,
Et j'ai dans mon malheur toujours qui m'en console.

De ce même sujet remanié l'auteur fera son chef-d'œuvre comique, en le donnant, avec de Visé, sous le titre des *Dames vengées* (1695).

Dans *la Belle Plaideuse* [1] (1654) de Boisrobert, le comique de mœurs est encore plus cherché et souvent trouvé. Il y a notamment une scène de marchandage, à

1. Cf. recueil Ed. Fournier, *op. c.*, p. 553 sqq.

la foire, qui invite au rapprochement avec celle de *la Galerie du Palais*[1] :

DORETTE.

Madame, ce matin ne vous vendrai-je rien?
Étrennez-moi.

ISABELLE.

Voyons quelque belle cassette
Pour un déshabillé qui pare ma toilette,
Et quelques chandeliers petits, mais des plus beaux,
D'un beau vermeil doré.

DORETTE.

J'en ai des plus nouveaux
Midan, aveindez-les[2]. Voulez-vous qu'on vous montre
Quelques jolis étuis, et quelque belle montre
Où de fort beaux rubis sont fort bien ajustés?
J'ai de jolis cristaux dans l'or bien incrustés,
Enfin j'ai des bijoux plus beaux qu'on ne peut croire,
Et vous n'en verrez point de pareils dans la foire.

ISABELLE.

Oui, vous les avez beaux, mais vous les vendez cher,
Madame, et cela fait qu'on n'en ose approcher.
Montrez-les-moi pourtant. La foire est-elle bonne ?

DORETTE.

Ce temps est fort fâcheux, on vend moins qu'on ne donne;
Et puis on se ruine à force de prêter;
Enfin, si le temps dure, il faudra tout quitter.
Ma foi, n'était qu'il faut maintenir sa pratique,
J'aurais déja fermé quatre fois la boutique,
Car je ne pense pas, si mon mari ne ment,
Qu'on y puisse sauver le loyer seulement.

ISABELLE

Enfin on vend toujours dans les lieux où on joue.

1. Cf., ci-dessus, p. 36.
2. Forme populaire pour *aveignez-les*, d'aveindre, aller prendre, expression « du dernier bourgeois » selon Callieres (Littré) et d'autant plus naturelle d'une marchande foraine à son courtaud de boutique.

DORETTE.

Nous donnons pour jouer des marques, je l'avoue;
Mais se sauverait-on, si ce n'était le jeu,
Qui, pour dire le vrai, nous entretient un peu?
Voici des chandeliers, Madame, et des cassettes :
Ne voulez-vous point voir encor des cassolettes.
Quelques boîtes à mouches?

ISABELLE.

Avez-vous point aussi
Des faux rubis qu'on fait dans le Temple?

DORETTE.

En voici.
Qui veut entretenir un peu la chalandise,
Il faut vendre de tout.

Au reste le sujet est traité à la cavalière et l'action ne brille pas par la fermeté de sa conduite : mais, pour la construire, l'auteur est parti d'un fait-divers du temps, la rencontre du fils emprunteur et du père usurier [1]. Cette scène (a. I, sc. VIII), ayant eu l'honneur de servir de modèle à celle de *l'Avare* (a. II. sc. II), mérite bien la citation.

L'emprunteur Ergaste et le prêteur Amidor, son père, sont face à face :

ERGASTE.

Quoi! c'est là celui qui fait le prêt?

BARQUET.

Oui, monsieur.

AMIDOR.

Quoi! c'est là ce payeur d'intérêt?
Quoi! c'est donc toi, méchant filou, traîne-potence?
C'est en vain que ton œil évite ma présence :
Je t'ai vu.

1. Il y a introduit un autre fait-divers, encore plus scandaleux, celui du procès gagné par Mme de Langey contre son mari, pour le motif qui fait le sujet de *l'Impuissance* (cf. ci-dessus, p. 58).

ERGASTE.

Qui doit être enfin le plus honteux,
Mon père, et qui paraît le plus sot de nous deux?

FILIPIN.

Nous voilà bien chanceux!

BARQUET.

La bizarre aventure!

ERGASTE.

Quoi! jusques à son sang étendre son usure?

BARQUET.

Laissons-les.

AMIDOR.

Débauché, traître, infâme, vaurien,
Je me retranche tout pour t'acquérir du bien :
J'épargne, je ménage, et mon fonds que j'augmente,
Tous les ans, tout au moins de mille francs de rente,
N'est que pour t'élever sur ta condition;
Mais tu secondes mal ma bonne intention.
Je prends pour un ingrat un soin fort inutile;
Il dissipe en un jour plus qu'on n'épargne en mille,
Et, par son imprudence et par sa lâcheté.
Détruit le doux espoir dont je m'étais flatté.

ERGASTE.

A quoi diable me sert une épargne si folle,
Si ce qu'on prête ailleurs, je sens qu'on me le vole,
Moi qui vivrais en roi des usures qu'on perd,
Et des écus moisis que l'on met à couvert?
Que j'aurai grand plaisir des grands biens qu'on me garde,
Quand je serai sans dents, moi que chacun nasarde,
Moi qui vis misérable et n'ai pas de crédit
Pour un pauvre repas, ni pour un pauvre habit,
Tandis qu'avec éclat j'en vois d'autres paraître,
Plus pauvres, mais que Dieu plus heureux a fait naître!

AMIDOR.

Parais-tu pas plus qu'eux, insolent, effronté
Dans tes habits d'hiver, dans tes habits d'été?

Tu fais plus : tous les jours tu fais des promenades,
Tu donnes des festins mêlés de sérénades.

ERGASTE.

Est-ce de votre bien ? Vous ai-je dérobé ?

AMIDOR.

Le péril est plus grand ou je te vois tombé ;
Car, vivant jour et nuit dans ce désordre extrême,
Tu travailles, méchant, à te voler toi-même.
Où prends-tu tout, dis-moi, jusqu'à ce riche habit
Que je vois sur ton corps, si ce n'est à crédit,
Et jusqu'à ces plumets qui volent sur ta tête ?
Si tu te contentais d'un entretien honnête,
Tu m'aurais vu bon père et, selon ton état,
Je t'aurais fait paraître avec assez d'éclat.
Mais tes profusions lassent ma patience ;
Il y va de l'honneur, et de la conscience ;
Je ne puis plus souffrir tels fols emportements :
Il faut donner un frein à tes débordements.
Va, va, je sais ta vie et tes sourdes pratiques ;
Tu te perds de débauche en des maisons publiques,
Et ce valet infâme....

FILIPIN.

En est le maquereau ?

AMIDOR

Oui, reste de potence, oui, gibier de bourreau ;
A tes tours de souplesse on ne voit point de trêve ;
Mais un de ces matins tu le paieras en Grève.

FILIPIN.

En Grève ?

AMIDOR.

Scélérat, tu répliques encor !
Toi, tu seras coffré demain dans Saint-Victor[1].
Tiens-le pour tout constant, maudit enfant prodigue ;
Je romprai ton commerce ainsi que ton intrigue,
Et tu verras dans peu si je me sais venger
D'un traître de valet qui t'aide à les forger.

1. Lieu de correction pour fils de famille, dans une tour de l'abbaye de ce nom, près de la Pitié.

FILIPIN.

Notre fortune est faite, et nous aurons grand'joie
De ces louis tout neufs sortant de la Monnoie.

ERGASTE.

Tais-toi, la raillerie ici n'a plus de lieu.

FILIPIN.

Peste soit l'usurier, et le fesse-mathieu!

ERGASTE.

Dieux, que dira Corinne, et que lui puis-je dire?

FILIPIN.

De l'accident bizarre il faut la faire rire.
C'est de quoi ce matin j'entends les étrenner,
Puisque nous n'avons point d'argent à leur donner.

ERGASTE.

Il en faut bien trouver, n'en fût-il point au monde;
C'est sur ton seul esprit que mon espoir se fonde :
Mon pauvre Filipin, ne m'abandonne pas.

Nous noterons au passage, comme nous l'avons fait dès les comédies de Scarron[1], l'importance croissante du rôle du valet. De plus en plus son « seul esprit », unique espoir de son maître, le fait si bien monter en grade, qu'il est en passe de devenir Crispin rival de son maître.

Mais pour le comique de mœurs, l'auteur qui est le moins éloigné de Molière et qu'un pareil honneur devrait bien tirer de l'oubli, c'est Gillet de la Tessonnerie (1620-1660?). Cette fois les frères Parfait ne sont que justes, en remarquant ceci : « Il est presque inconnu, et c'est un des premiers qui a composé des pièces de caractère, qu'il a tirées de son propre fond, sans les emprunter des Espagnols, ou des Italiens, suivant l'exemple des poètes de son temps ». *Des pièces de caractère*! c'est trop dire, en songeant au sens que Molière fera

1 Cf. notamment p. 86.

donner à cette expression[1]. Néanmoins deux de ses comédies méritent d'attirer l'attention, fort inégalement d'ailleurs.

La première, *le Déniaisé*[2] (1647), n'est qu'une bagatelle, mais assez jolie, à y bien regarder, neuve en tout cas par l'espèce du comique qui est pris dans la nature des personnages plus que dans celle des situations.

Le déniaisé est un amant qui, sous le prétexte de sa niaiserie divertissante, se fait introduire par un tiers amoureux chez le ravisseur même de la belle que ce dernier aime, lui aussi. Grâce à cette prétendue niaiserie qu'il s'applique à jouer, grâce aussi à la complicité de la belle, le déniaisé arrive à ses fins et devient le plus heureux des trois. Cette donnée, voisine par endroits de celle du *Chandelier* de Musset, est traitée avec légèreté, sans complexité dans l'intrigue qui est limpide et laisse l'intérêt se reporter sur le piquant des situations et surtout des sentiments.

Il y a d'ailleurs du burlesque, à la mode du temps : mais il est relégué surtout à la fin des actes, pour y amener le gros rire, comme la farce l'était d'ordinaire à l'issue de la grande pièce. Voici, par exemple, le trait final d'une scène dont se souviendra Molière pour son Métaphraste du *Dépit amoureux* (a. II, sc. VI), surtout pour son Pancrace du *Mariage forcé* (sc. IV) et dans laquelle l'homonyme de ce dernier, l'intendant Pancrace, consulté par Jodelet, l'assomme de son verbiage pédantesque :

1. Cf. notamment les définitions de F. Brunetière, dans *Epoques du Théâtre français*, Paris, Hachette, 1906, p. 142 sqq. ; de G. Lanson, dans *Molière et la farce*, Revue de Paris, 1er mai 1901, p. 145 ; et ci-après, p. 238, 260 sqq., 266, 269 sqq., 275 sqq., 281, 284 sqq., 289, 433.

2. *Le Déniaisé*, Paris, Toussainct Quinet, 1652, Bibl. Nat. Inventaire Yf 7138, sans le nom de l'auteur qui n'est que manuscrit sur cet exemplaire. Ce sont les frères Parfait qui donnent 1647 pour la date de la représentation.

JODELET.

Un mot!

PANCRACE.

Quoi! voudrais-tu des âmes radicales
Dont l'opération pareille aux animales...

JODELET.

Je voudrais te casser la gueule!

Citons encore cette fin bouffonne du deuxième acte :

LISETTE.

Le bel amant avec son poil grison!

PANCRACE.

Je puis me rajeunir mieux que ne fit Eson....

LISETTE.

Le bel ameublement qu'un amant à calotte
Voyez ce qu'il veut dire avec son Aristote....

LISETTE (*au vieux rocantin*).

Moi! je pourrais aimer ce nez de Harlequin...
Ce poil de goupillon et cet œil de bouquin....
Après l'énormité de cette catachrèse,
Qu'un propos moins aride en ma douleur m'apaise.
Adieu, Docteur....
.... Il faut aller balayer la maison....

LE DOCTEUR.

Hélas! je voudrais bien que ton âme abstersive
Chassât loin de mon cœur une douleur trop vive,
Et qu'en y balayant des tristesses d'amour
Tu le fisses passer de la lumière au jour.

Sans doute Scarron a passé par là, mais le Jodelet de Gillet copie fort bien lui aussi la verve de ses modèles

des scarronnades, quand il crie à Lisette trop collante :

Avec le vermillon dont ton œil gauche éclate
Tu pourrais d'un regard me teindre en écarlate!

Ce bout d'un dialogue, d'ailleurs trop prolongé, entre les deux amants rivaux, « périclitants », comme dit Pancrace, n'est pas mal coupé non plus et est assez plaisant :

ARISTE.

J'ai couché sous sa porte.

CLIMANTE.

Et moi dedans sa rue.

ARISTE.

J'ai fait la sentinelle.

CLIMANTE.

Et moi le pied de grue.

ARISTE.

J'ai fait mille sonnets.

CLIMANTE.

Et moi mille rondeaux.

ARISTE.

J'ai tué pour Caliste un faiseur de oui-da.

CLIMANTE.

J'en battis dans le cours qui disaient : La voilà!

Mais il y a beaucoup mieux que ce burlesque à la Scarron dans *le Déniaisé*, et qui vaut qu'on s'y arrête.

C'est d'abord le comique assez original avec lequel Ariste joue son rôle de niais, de compte à demi avec la belle qui feint de ne pouvoir se passer de lui pour chasser son humeur noire de recluse, gardée à vue.

On a mis le propos sur *Rodogune* :

> Si vous voulez demain venir voir *Rodogune*,
> Les vers en sont fort beaux, l'intrigue peu commune,
> Et surtout cette mère a de grands mouvements.... :

sur quoi le faux niais prié d'en rapporter quelques beaux sentiments, et jouant son rôle :

> Je sais bien qu'elle dit : Mes enfants, prenez place !

Voilà donc le beau vers qu'il y a dans la pièce. Le trait n'est que plaisant ; mais, ce qui est vraiment comique, c'est tout le jeu des deux amoureux bernant les jaloux et s'expliquant leurs sentiments réciproques, avec des nuances délicates dont la contrainte des surveillants aiguise et affine l'expression. Nous signalerons notamment les stances débitées, à contresens et au nez des jaloux, par le faux niais à sa belle, avec ce sous-entendu :

> L'équivoque en plairait dans une comédie !

Et en effet elle y plaira, jusqu'au *Barbier de Séville*.

Mais nous arrivons à un titre encore plus sérieux du même auteur à notre attention.

En 1657, Gillet de la Tessonnerie fit un effort plus grand d'originalité et, poussant droit à ce comique de sentiment et de mœurs qui avait tant de mal à se dégager de l'amusette traditionnelle à l'espagnole ou à l'italienne, il écrivit le *Campagnard*[1].

Aucune pièce antérieure aux *Précieuses ridicules* n'a aussi délibérément orienté la naissante comédie de mœurs et de caractère vers son double but, ne l'a mieux visé, n'a été plus près de l'atteindre.

1. Cf. *les Contemporains de Molière*, par Victor Fournel, *op. c.*, t. III, pour de très larges extraits ; et, pour le texte complet, l'édition de 1657, Rouen, Guillaume de Luyne, Bibl. Nat. Y Th. 20373.

Pour bien apprécier ce mérite particulier de la pièce, il ne faut pas s'arrêter à sa forme. L'auteur a plus d'esprit que de style et plus de verve que de goût ; et il y a aussi des ratés dans ses saillies. L'intrigue, traînante et encombrée de hors-d'œuvre, a une trame lâche, à peine plus solide que celle d'une revue. Les situations y pivotent sans façon, moins pour faire évoluer le caractère du héros central conformément à sa donnée initiale, que pour multiplier ses aspects plaisants et prêter à rire le plus possible à ses dépens. Mais c'est cela même qui est remarquable par sa nouveauté, parmi tant de canevas machiavéliques. Aussi le spectateur en est-il plus libre de ne prendre son plaisir que dans la naïveté des ridicules par lesquels on provoque son rire. C'est ici le sans-gêne traditionnel de la farce, comme ce sera si souvent celui de Molière, et avec le même dessein prémédité d'attirer toute l'attention sur la peinture d'après nature.

Le but de l'auteur est précis, bien en vue. Il consiste à caractériser un gentilhomme campagnard par ses travers et à les rendre moquables. Il cherche à en faire saillir le ridicule par le jeu de deux sortes de contrastes. dont l'un est entre les prétentions du hobereau et la médiocrité de son esprit, comme de sa condition, l'autre entre ses manières de rustaud précieux et celles du milieu affiné et malveillant où il évolue. La passion qui l'amènera dans ce milieu et y fera ressortir ses travers est une ambition matrimoniale, sinon l'amour. La nécessité de peindre les éléments de ce double contraste vient donc au premier plan. Le mérite essentiel de Gillet est dans la netteté avec laquelle il a vu cette nécessité, dans la précision des efforts qu'il a faits pour s'y soumettre et toucher ainsi le but.

Il a d'abord flanqué son campagnard d'un valet, Jodelet, venu avec lui des champs en droite ligne, pour partager « la maison garnie » où il est logé, mais qui ne partage pas sa vanité. Il en résulte que la naïveté à la Sancho de l'un servira à mesurer l'énormité des prétentions et des gasconnades de l'autre.

Dès le début, Jodelet s'étonne des grands airs que *le campagnard*, son maître, a pris avec lui, en posant le pied sur le pavé de Paris ; et il lui en parle librement :

LE CAMPAGNARD.

Ta liberté me choque,

JODELET.

Vous vous en offensez ? Touchez là, je m'en moque.
Quoi ! monsieur, avec moi faire du réservé !
Être libre au pays, et froid sur le pavé !
Est-ce de la façon que l'on doit vivre ensemble ?
Parlez quand il vous plaît, et moi, quand bon me semble.
Ne vous défendez point d'être de votre écot,
Et ne me baillez point ici du quiproquo.
Si ma fidélité vous fait quelques outrages,
Séparons-nous tous deux, et payez-moi mes gages.
Avecque le secours de mon petit magot,
Malgré vous, dans Paris je puis vivre à gogo :
Et quand j'aurai besoin de maître ou de maîtresse,
Je sais bien le Palais et le bureau d'adresse.
Au diable de bon cœur la noblesse champêtre
Et maudit tout valet qui ne l'enverra paître !

LE CAMPAGNARD.

Jodelet !

JODELET.

Pour avoir des plumes au chapeau,
L'aiguillette à la mode et le ruban nouveau,
Pour être chaque jour brave comme au dimanche,
Et me faire crier ici la botte blanche,
Faut-il trancher du prince avec un vieux valet,
Qui vous a vu soudrille et petit argoulet,

Qui mange avecque vous le lard à la campagne,
Et qui, pour lard manger, y mange ce qu'il gagne?

LE CAMPAGNARD.

Parle bas, Jodelet!

JODELET.

Moi, monsieur, parler bas!
Pestez, jurez, criez, je ne le ferai pas...
Tout valet que je suis....

LE CAMPAGNARD.

Vieil ami, tu te fâches....

JODELET.

Otez de vos papiers que vos gens soient des lâches....
Tous ceux de notre race ont eu le sang bouillant;
Et qui dit Jodelet, dit autant que vaillant.

LE CAMPAGNARD.

Quand on a comme toi l'âme fort querelleuse
Et qu'on est, comme moi, d'humeur fort amoureuse,
Bien loin de se fâcher contre un vieux serviteur,
On endure aisément de sa mauvaise humeur;
Aussi je te pardonne, et, pour ma récompense,
Dis-moi fidèlement tout ce que ton cœur pense.

Le personnage ainsi posé, en pleine réalité, Gillet l'y maintiendra; et ce ne sera plus ici le comique de fantaisie de don Pedro de Buffalos ou de don Bertrand de Cigarral, ses authentiques précurseurs. Nous verrons la sottise du héros de la comédie directement aux prises avec les mœurs du milieu très réel, tout contemporain où il vit. Dans ce milieu noté de près, on chante des chansons à la mode, on se connaît en tableaux de maîtres et en bons auteurs, et surtout on a le flair dès qu'il s'agit d'éventer un ridicule. Le campagnard sera donc amené, par la malignité de son sort et de ses rivaux, à dire son mot sur tout cela où il ne se connaît en rien. Le beau

jeu pour ses dupeurs à l'affût de leur proie! Aussi s'excusera-t-on entre soi, et à l'adresse du parterre bon entendeur, de faire du grotesque personnage une tête à nasardes :

Le peut-on écouter, ma sœur, sans qu'on le berne ?

Eh ! non. Ecoutons-le donner sur le phébus, en escroquant « d'Esculeaux et Nervaise [1] », après que, en faisant des grâces, il a laissé tomber sa casaque dans la poussière :

(*Il secoue sa casaque et la reprend.*)

PHÉNICE.

Ah ! dieux, vous nous avez tous emplis de poussière.

LE CAMPAGNARD.

Malgré son épaisseur, que je vois de lumière,
Et que ces yeux, brillant dans cette obscurité,
Ont de force, de grâce et de vivacité !...
Enfin....

PHÉNICE.

Avez-vous peur de n'en pas assez rire?

LE CAMPAGNARD.

Madame, mes rivaux n'auront pas lieu d'en dire,
Puisque, pour vous cacher mes défauts en ces lieux,
J'ai bien su vous jeter de la poussière aux yeux.

BAZILE.

Hé bien ! est-ce l'entendre, et....

LE CAMPAGNARD.

La pointe est commune.

A un marchand de tableaux de maîtres, qui lui offre sa marchandise, son goût jette son dévolu, comme il suit :

1. Sur Nervèze, cf. ci-dessus, p. 16.

J'en ai d'André d'Elsart, de Breugles, du Valèse,
Du Giosepin, du Tite et de Paul Véronèse,
Du Titan, du Gobbi, et du vieil Tintoret,
Du Guide, de Lucas, de Rheimbrand, de Janet,
Du Palme, d'Intlaët, de Pierre Pérugine[1],
De Michel-Ange enfin de qui la main divine,
D'un art dont nul ne peut être l'imitateur,
A presques usurpé les droits du créateur.

LE CAMPAGNARD.

Auriez-vous de leur main quelque histoire profane?

JODELET.

Le profil du Pont-Neuf, ou la noce de Jeanne?

LÉANDRE.

Je ne le pense pas.

LE CAMPAGNARD.

Mais au moins, par bonheur,
Auriez-vous le portrait de notre gouverneur?

LÉANDRE, *bas.*

Ne mérite-t-il pas mille fois qu'on le berne?
Monsieur, je n'en ai point d'aucun peintre moderne.

LE CAMPAGNARD.

Pensez qu'en ce pays ils sont tous ignorants!

LÉANDRE, *au campagnard, voyant qu'il prenait Moderne pour le nom d'une ville,*

Moderne, ce n'est pas un pays.

LE CAMPAGNARD.

Je comprends.
Chut!

Devant le nu d'Omphale aux pieds de laquelle file Hercule, voici les réflexions qui s'échangent :

1. Cf. sur ces noms estropiés l'édition des *Contemporains de Molière*, op. c., t. III, p. 132.

LÉANDRE.

On pourrait souhaiter que d'un œil moins sévère,
Elle payât l'effort que l'amour lui fait faire,
Et qu'en reconnaissant qu'Hercule s'abaissait
Elle brûlât d'amour quand il en rougissait.

LE CAMPAGNARD.

Mais je souhaiterais, en la voyant si nue,
Que jusques au menton le peintre l'eût vêtue
Et qu'on ne vît du bras que les extrémités.

LÉANDRE.

Le savoir ne paraît que dans les nudités.

BAZILE.

En effet, la peinture est....

LE CAMPAGNARD.

Voyons-en un autre
Madame, ai-je raison?

PHÉNICE.

Mon avis est le vôtre.

Parmi toutes ces plaisanteries, les traits de mœurs abondent. Veut-on savoir comment nos hobereaux se mettaient sur le pied de guerre et allaient au service? Le campagnard nous peindra cette mobilisation au vif, ne gasconnant que sur ses suites dont le récit échauffé sera d'ailleurs ramené à la réalité par les variantes narquoises du valet :

LE CAMPAGNARD.

Si tôt que l'on eut fait sonner l'arrière-ban,
Étant déjà pourvu d'armes et de bagages,
J'ai fait de trois mulets grossir mon équipage,
Tiré de mon fermier quatre chevaux de bât,
Habillé six valets du haut jusques en bas,
Et vais, quoique d'amour j'eusse l'âme troublée,

Monté comme un saint George au lieu de l'assemblée.
Là je trouve d'abord vingt ou trente voisins,
Onze ou douze neveux et dix et huit cousins,
Deux oncles, trois filleuls, un bâtard de mon père ;
Et six de vos parents, avecque mon beau-frère.
Nous étant ameutés et lestes à ravir,
Nous allons droit aux lieux où nous devions servir,
Voyons le général, qui lors (par parenthèse)
En me reconnaissant parut être fort aise,
Et dit en m'embrassant que j'avais le bonheur
D'avoir été le fils d'un fort homme d'honneur.
Et qu'il se doutait bien que je chassais de race....
Ah! que la mort alors ferma d'yeux et de bouches!
Que de grands horions!

JODELET.

Que d'abreuvoirs à mouches!

LE CAMPAGNARD.

Que de cœurs palpitants!

JODELET.

Que de nez morfondus!

LE CAMPAGNARD.

Que d'hommes écrasés!

JODELET.

Que de chapeaux perdus!

LE CAMPAGNARD.

Que de sang et de cris!

JODELET.

Que de coups par derrière

LE CAMPAGNARD.

Et qu'enfin d'hommes là firent leur cimetière!

BAZILE.

Je crois qu'il faisait chaud à quatre pas de là.

PHÉNICE.

Quelle éloquence !

LE CAMPAGNARD.

Enfin l'ennemi s'en alla.

Même ton et pareil entretien sur son bien :

LE CAMPAGNARD.

Je sais que je n'ai pas ni sceptre ni couronne,
Pour payer dignement votre aimable personne ;
Mais enfin je vous donne une âme toute en feu ;
Et puisque la nature est contente de peu,
Je crois que trois châteaux avec trois métairies,
Huit cents arpens de terre et quatre bergeries,
Deux haras bien peuplés, et quatre ou cinq moulins,
Trois granges en bon ordre et trois celliers tout pleins.
Plus de trente coureurs dedans mes écuries,
Des étangs à foison, des bois et des prairies,
Quatre meutes de chiens, bassets, moyens et grands,
Epagneuls, lévriers, mâtins et chiens courants,
Dix oiseaux excellents, une assez bonne table,
Quelque rente foncière et du bien raisonnable,
Parmi deux cents voisins d'honneur et de vertu,
Vous mettront à votre aise.

JODELET.

Et bouche que veux-tu !

Il a de la verve, ce Jodelet! Aussi son vantard de maître — qui met pourtant à l'occasion flamberge au vent, car il est gentilhomme — et lui font-ils une paire assez divertissante. Voici, par exemple, sur quel ton de parodie il apostrophe son épée lorsque, le danger étant passé, il la tire du fourreau, où la rouille la scellait en face de l'adversaire, ce qui l'empêcha de faire « bouclier de sa bedaine » :

Ah ! reproche sensible au sang des Jodelets !
Pour te garder de rouille, ô belle et claire lame,

Je te fais un fourreau de l'étui de mon âme.
Me tuer! Ah! Ah! Ah! le sentiment falot!
Que si je l'avais fait je serais un grand sot!
Rouille-toi tout ton saoul : aussi bien, chère Olinde,
N'es-tu pas pour l'oison, la poule et le coq d'Inde?

Le dénouement est assez plaisant, lorsque le campagnard — sa maîtresse s'étant laissé enlever par dépit amoureux contre un autre — croit qu'il est l'objet de ce dépit et court après le ravisseur, ce qui amène Jodelet à tirer de l'aventure cette morale :

JODELET, *seul.*

Et moi qui te connais, quoique tu puisses faire,
Je te tiens un grand sot, et par-devant notaire.
Et vous, beaux campagnards, accordés ou maris,
Gardez-vous d'amener vos femmes à Paris,
Pour y voir le Pont-Neuf, et la Samaritaine :
Plus de mille cocus s'y font chaque semaine,
Et les godelureaux y sont si fréquemment,
Qu'une femme de bien s'y trouve rarement.
Prenez-y donc exemple et, devenant plus sages,
Faites-leur voir Paris au fond de vos villages ;
Parmi vos partisans faites les cupidons,
Et demeurez toujours les rois de vos dindons.

Le drôle est sans doute fort impertinent, mais le conseil à bon entendeur qu'il risque est bien dans le ton de la pièce et conforme au dessein de son auteur. On verra aisément à la lecture — et on a déjà pu voir par les citations qui précèdent — que si celui-ci a parfois gauchi dans l'exécution de ce dessein, tout n'y est pas gauche, tant s'en faut, témoin le profit qu'en tirera certainement l'auteur du *Bourgeois gentilhomme* et de *Monsieur de Pourceaugnac.*

En tous cas, le public qui, recruté par Scarron, goûtait le comique de mœurs de plus en plus intense et

savoureux — selon la tradition de la farce nationale, toujours vive sous une forme de plus en plus littéraire — du *Parasite*, de *l'Intrigue des filous*, de *l'Amour à la mode*, de *la Belle Plaideuse*, du *Déniaisé*, et surtout celui du *Campagnard*, était prêt pour applaudir aux *Précieuses ridicules* et soutenir *l'École des femmes* contre toutes les cabales. Vienne donc celui que les amuseurs à l'espagnole ou à l'italienne traiteront comme un gâte-métier et, la farce aidant, la bonne comédie brillera sur la scène, éclipsant le reste. Alors Chrysolite pourra se récrier dans *le Panégyrique de l'École des femmes* : « Lorsque le soleil paraît sur l'horizon, il se fait connaître à tout le monde, excepté aux aveugles. »

Il nous faut maintenant contempler sa lumière, sans en être aveuglé. Difficile par elle-même, la tâche est ingrate, car ici la plus studieuse sincérité est suspecte, alors que l'admiration la plus idolâtre a son excuse.

CHAPITRE III

LA COMÉDIE D'INTRIGUE, LA COMÉDIE-BALLET ET LA COMÉDIE MYTHOLOGIQUE DANS MOLIÈRE.

De l'homme dans l'œuvre et du danger pour la critique de trop regarder l'une à travers l'autre.
Les genres comiques et Molière.
Molière à l'école des Italiens et ses deux essais dans le genre de la comédie d'intrigue : *l'Étourdi* (1653 ou 1655) et ses modèles; *le Dépit amoureux* (1656). — Son originalité relative et ses gaucheries dans l'intrigue et dans le style.
Les ballets de cour avant Molière et ses comédies-ballets romanesques et mythologiques : *la Princesse d'Élide* (1664) et la rançon de *Tartuffe*; *Mélicerte* (1666); *la Pastorale comique* (1667); le *Sicilien* (1667); *les Amants magnifiques* (1670); *Psyché* (1671).
Le chef-d'œuvre de la comédie mythologique et des copies d'après l'antique : *Amphitryon*.

En abordant l'histoire du génie de Molière, on est d'abord tenté d'en chercher les premiers documents dans celle de sa vie. N'y est-on pas en quelque sorte invité par cette remarque de son fidèle camarade la Grange, dans la préface de l'édition de 1682, où l'on croit percevoir l'accent d'une confidence : « L'on peut dire qu'il a joué tout le monde puisqu'il s'y (*dans ses comédies*) est joué lui-même en plusieurs endroits sur des affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique. C'est ce que ses plus particuliers amis ont remarqué bien des fois[1] »? C'est ce

1. Cf. éd. Despois-Mesnard, t. I, p. 15, et ci-dessus, p. 19.

que l'on veut alors retrouver, en se demandant si l'œuvre de Molière n'est pas d'une nature telle que son histoire reste incomplète, quand la vie de l'auteur n'y est pas étroitement associée, et si son aspect n'est pas faussé, quand on néglige de se placer à ce point de vue.

Or, quoiqu'il reste bien des points obscurs dans sa vie[1], ses patients et sagaces biographes en ont éclairci assez, surtout depuis un siècle[2], pour alimenter et surexciter une curiosité de ce genre. En les lisant, on est vivement frappé de tout ce que notre grand comique semble avoir mis de lui et des siens dans son théâtre. En interrogeant ensuite celui-ci, sous le coup des suggestions de leurs documents et de leurs inductions, on y découvre des scènes qui émeuvent de la même manière qu'un chapitre des Confessions de Jean-Jacques. L'accent n'en est pas moins émouvant pour passer par la bouche des prête-noms dramatiques. On n'en sait que plus de gré au poète pour nous épargner ainsi la gêne des confidences à brûle-pourpoint. On l'admire d'avoir su faire si virilement grimacer sa douleur, démontrant ainsi qu'il y a toujours un rire des choses, aussi immanent à elles que leurs larmes et que le propre de l'homme est de s'en armer pour les revanches de son intelligence sur la brutalité du reste. On se con-

1. Sur la vie de Molière (J.-B. Poquelin, de son nom de famille, 15 janvier 1622 17 février 1673) Cf. la plus complète de ses biographies, et si diligente, par M. Paul Mesnard (1889), laquelle remplit le tome X de l'édition des Grands Écrivains, Paris, Hachette, 1873-1900, 13 vol., que nous appellerons désormais l'édition Despois-Mesnard : et pour les portraits et autographes, Cf. l'album de cette édition (1895) — Pour une revue sagace et judicieuse des sources biographiques et critiques sur Molière, actuellement connues, avec quelques documents inédits, cf. Abel Lefranc, *La vie et les ouvrages de Molière*, Revue des Cours et Conférences, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, depuis le 22 février 1906. Cf., notamment les n°s des 8 et 22 mars, 12 et 19 avril 1906. Le cours se poursuit et en était à *dom Garcie*, le 11 juillet 907.

2. Cf. *les Biographes de Molière*, en appendice à *la Comédie de Molière, l'auteur et le milieu*, par Gustave Larroumet, Paris, Hachette, 1887.

sole, en songeant qu'ainsi son génie apportait à son mal physique ou moral ces remèdes qu'il avait demandés en vain au charlatanisme de la médecine et aux hypocrisies de la famille ou de la société. On croit enfin l'entendre, après qu'il s'était ainsi traduit à la scène, redire à la cantonade, en guise de suprême *annonce*, le mot d'Octave mourant : « La farce est jouée, mes amis. Au rideau ! »

La tentation est grande dès lors d'écarter le rideau, pour suivre ce pauvre grand homme dans ces « coulisses de la vie » dont parle amèrement son poète favori Lucrèce, et pour l'y voir, au moment où le masque s'arrache et où le fait reste, *tranche de vie*, comme on dit, et toute palpitante. La belle matière à développements suggestifs et pathétiques !

La plupart des critiques s'en emparent avidement, créant une sorte de gnose du texte de Molière, se surpassant l'un l'autre dans l'exégèse de son sens hermétique. Les plus ingénieux poussant le plus loin dans cette voie, l'un d'eux en arrive à dire ceci, qui est bien le comble de cette manière de voir et vaut, comme tel, la citation qui nous permettra de le faire court sur le reste[1] :

> Eh bien, maintenant, prenez-le dans ses années glorieuses : est-ce que vous croyez qu'il est plus heureux et plus tranquille ? Pas le moins du monde ! Après tout, messieurs, il faut bien dire le mot, il est valet de chambre, poète du roi, il est domestique, et il le sent ; il sait très bien qu'il ne pourra rire librement de tout le monde qu'à condition de se prosterner devant le maître ; et il se prosterne, à part quelques révoltes de son esprit chagrin, singulièrement éloquentes.

1. J.-J. Weiss, Molière, Paris, Calmann-Lévy, 1900, p. 28 sqq (C'est un recueil de quatre conférences faites à *l'Athénée* en 1866.) — Pour des inductions plus discrètement et plus adroitement motivées, Cf. *La Comédie de Molière*, par G. Larroumet, *op. c.*, notamment ch. III et VI ; et aussi, pour une mise au point judicieuse de toutes ces exégèses déformantes, en attendant les conclusions de M. Abel Lefranc (*op. c.*, p. 144), Cf. *La Comédie de Molière, l'homme dans l'œuvre*, par Eugène Rigal, *Revue d'Histoire littéraire*, *op. c.*, année 1904, p. 1 sqq.

comme celle qui est consignée dans ces vers de l'Amphitryon, mis dans la bouche de l'esclave Sosie :

Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis !
Notre sort est beaucoup plus rude,
Chez les grands que chez les petits !
Ils veulent que pour eux tout soit dans la nature
Obligé de s'immoler.
Etc....

A part cela, il a été le serviteur constant et dévoué de Louis XIV.

Puis la maladie arrive, qui ne le quitte plus : il la brave, cette maladie, avec une fierté douloureuse, mais il sait bien, il a trop d'esprit pour ne pas savoir qu'elle est incurable, et qu'il en mourra ; et puis son mariage, les troubles de son ménage, le scandale de sa femme et le scandale de sa propre vie....

Cette histoire du mariage de Molière est infiniment trop délicate pour être traitée en public, et pour que nous recherchions ici toutes les suppositions auxquelles il a donné lieu. Toutes les suppositions sont un peu vérité. La plus douce, celle qui présente le mariage de Molière avec Armande Béjart sous la forme la plus acceptable, la voici : dans cette tradition, dans ce système, Armande Béjart, qu'il épouse, est tout au moins la sœur de cette Madeleine Béjart à la suite de laquelle il a couru fortune.

Il ajoute à ce ménage Mademoiselle de Brie, et sa maison recèle cette existence en commun sous le même toit. Si vous voulez bien songer que Molière a écrit le rôle du Misanthrope, et vous représenter tout ce que ce rôle suppose de noblesse et de grandeur naïves, si vous voulez voir, par ce rôle d'Alceste, combien la nature avait fait l'âme de Molière grande et cornélienne, combien il était naturellement fait pour sentir toutes les joies, tous les bonheurs d'une vie foncierement régulière et foncièrement honnête ; et si, après cela, vous songez à Madeleine Béjart et à Mademoiselle de Brie, à tout ce mélange affreux, vous conclurez avec moi qu'il a dû bien souvent ressentir, avec les remords, l'hypocondrie de cette dégradation de sa grandeur naturelle !

Eh ! maintenant, rassemblez tous ces traits, mettez-vous devant les yeux cet humiliant collier de servitude, cette vie en promiscuité, avec l'idéal constant d'une vie et d'une vertu austères devant les yeux, la mort sans cesse défiée, mais sans cesse présente ; le chagrin et la honte d'une situation de mari que nos bons aïeux désignaient par un mot impossible à répéter ici, et où ils avaient rassemblé tout ce qui peut s'imaginer de grotesque et de pénible ; quand vous aurez rassemblé tous ces traits, supposez que tout cela, jeté dans un cerveau de

poète comme dans un laboratoire, y fermente et s'y tourne en rire, et songez quel rire formidable, quel rire triste, quel rire sinistre jusque dans sa pleine expansion, vous aurez alors! Telle est l'impression que, pour ma part, j'ai éprouvée : je viens de relire Molière, plume en main, pour la troisième fois, et je ne sais pas s'il a écrit les plus bouffonnès des comédies ou les plus lugubres des drames.

Ce rire de Molière, Messieurs, ce rire se donne pleine carrière; il n'épargne rien; Molière, poète comique, n'a respecté ni les autres ni lui-même, ni rien de ce qui était autour de lui! Son courage, l'élévation naturelle de son âme, que les désordres de sa vie n'avaient pu entamer, la violence de son caractère, un fonds d'humeur misanthropique ont fait de lui un moraliste hardi et emporté, mais cette même amertume qui se complaisait dans le spectacle de ses propres souffrances et des misères et des souffrances de la société de son temps, et qui recevait sa profondeur même d'une vue désespérée du monde, son avilissante servitude d'amuseur officiel, sa vie souillée ont fait de lui un peintre dont la crudité et l'immoralité attristent par moments, dont l'indélicatesse parfois révolte.

Qui aime bien châtie bien. Mais est-ce là l'aimer, comme le voulait Sainte-Beuve[1], ce qui est encore la meilleure manière de le comprendre? Est-ce l'avoir bien compris que de sortir de sa lecture, en se demandant « s'il a écrit les plus bouffonnes des comédies ou les plus lugubres des drames? » Avec cette préoccupation des allusions latentes, on est conduit, comme Michelet, — et c'est bien là ce que les géomètres appellent une réfutation par l'absurde de cette méthode, — à trouver *Georges Dandin* « douloureux » et *Pourceaugnac* « horrible » : tant pis pour qui rirait! Mais Molière eût bien ri; et Musset avait commencé du moins par rire, quand il s'avisait d'écrire :

Quelle mâle gaîté, si triste et si profonde,
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer!

Voilà donc où on en vient, en mettant partout un *moi*

1. « C'est, à mon sens, comme un bienfait public que de faire aimer Molière à plus de gens. Aimer Molière, c'est... » : suit sur ce thème une des pages les plus éloquentes et les plus pénétrantes aussi qu'on ait encore écrites sur Molière. *Nouveaux Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1884, t. V, p. 277 sqq.

romantique, opaque, sur l'œuvre si transparente de ce clair et classique génie que fut Molière.

Certes, il ne faut pas s'interdire certains commentaires, bons à mettre en note au bas de telle ou telle tirade d'Alceste dans *le Misanthrope* ou de Béralde dans *le Malade imaginaire.* Voir dans l'union mal assortie de Molière et de « la fameuse comédienne », et dans les progrès de sa maladie de poitrine, les causes du *crescendo* de sa satire contre les coquettes et les jaloux, et de sa guerre à la médecine, — l'une bien antérieure d'ailleurs à son mariage, l'autre déclarée dès *l'Amour médecin*, — c'est se livrer à des inductions légitimes. On peut rappeler opportunément, en face d'Alceste qui se laisse duper par Célimène, que Molière a probablement dit, en parlant de sa femme à Chapelle : « Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne saurait dire, m'òtent l'usage de la réflexion ». Mais il faut s'en tenir là[1], croyons-nous, en répétant tout au plus avec un autre poète :

> Comme on sent de ce cœur, tout miné par la fièvre,
> Monter un rire humain sur cette épaisse lèvre ;

et ne pas chercher par exemple l'histoire détaillée du ménage de Molière dans ses comédies, de *l'École des femmes* à *Georges Dandin.*

Cette manière de commenter les œuvres de Molière serait innocente après tout, commérages à part. Elle ne serait qu'un jeu d'esprit facile autant qu'il peut être

1. C'est, en somme, ce que fait présentement M. Abel Lefranc, à en juger par les analyses de son cours sur Molière, au Collège de France (cf. *Revue des Cours*, *op. c.*, depuis le 22 février 1906). Son dessein avoué est d'opérer « une fusion de la vie et de l'œuvre de Molière ». Il nous paraît y avoir réussi jusqu'à *dom Garcie* et y devoir réussir jusqu'au bout, s'il continue à n'user de la suggestion des documents qu'il revise, découvre même et manie si bien, que pour interroger le théâtre de Molière « avec prudence et en même temps avec confiance », en vue d'y retrouver « non des faits précis », mais « surtout des états d'esprit, l'histoire d'une âme ».

brillant, puisqu'il permet de prendre, selon l'humeur du commentateur, le ton pénétré et sombre, ou l'accent gaulois et narquois, en indiquant solennellement ou malicieusement, au choix, les par-delà nébuleux du rêve du philosophe et les dessous inavouables de l'existence du pauvre homme. Mais ce qui risque trop de n'y trouver pas son compte, c'est la vérité « sa seule passion », la vérité de son œuvre, comme de sa vie: et combien nous l'ont fait voir de Jean-Jacques à Michelet!

Souvenons-nous de ce conseil de son Uranie dans *la Critique de l'École des femmes* : « Je regarde les choses du côté qu'on me les montre, et ne les tourne point pour y chercher ce qu'il ne faut pas voir ». Il faut donc s'interdire de regarder trop longtemps à travers l'énigme de l'homme privé la genèse de son œuvre si limpide. Le plus sûr est de ne demander ce qu'on peut savoir ou induire du secret de son génie et de la naissance de ses œuvres, qu'à l'étude directe de ces œuvres elles mêmes, aux circonstances authentiques de leur composition et de leur représentation, aux confidences directes qu'il a bien voulu nous faire et qui sont si claires, puisque nous avons celles du comédien dans *l'Impromptu* et celles du comique dans *la Critique*. Trêve donc de critique conjecturale, du moins en une histoire, comme est cet ouvrage.

Quand Molière parut, les genres comiques étaient fixés ou bien près de l'être.

La farce qui avait touché à la perfection depuis deux siècles, avec *Pathelin*, et influé si puissamment sur toute l'évolution ultérieure de notre théâtre comique, venait de reprendre, depuis la comédie burlesque de Scarron, tout le terrain que lui avait fait perdre passagèrement la comédie sérieuse de Corneille.

La comédie d'intrigue, si voisine déjà de la perfection,

dès la Renaissance, dans certaines pièces taillées sur le patron italien, comme *les Contents* d'Odet de Turnèbe[1], avait porté à son comble, dans *l'Esprit follet*, par exemple, le genre d'intérêt dont elle est susceptible, grâce à ses adaptations assidues des comiques espagnols, passés maîtres à leur tour à l'école des Italiens.

Nous avons suivi pas à pas les curieux progrès de la comédie de mœurs, où pointe même la comédie de caractère, depuis *l'Esprit fort* de Claveret jusqu'au *Parasite* de Tristan et au *Campagnard* de Gillet de la Tessonnerie.

Enfin nous avons vu cette comédie de caractère s'esquisser dans *le Menteur* et encore plus dans *les Visionnaires*, deux pièces que les contemporains mettaient de pair et qu'ils maintiendront obstinément, dans leur estime au-dessus des premières productions de Molière.

Or ces divers genres de comiques n'ont rien de factice. Ils sont nés des rapports nécessaires entre l'objet de l'art comique et les procédés de cet art : car cet objet est essentiellement la peinture plus ou moins réaliste des travers ou des vices de l'homme pris en société ou en soi ; et ces procédés consistent dans un jeu de contrastes entre le jugement ou les préjugés du public et les actes représentés devant lui, qui rend ceux-ci moquables et fait jaillir le rire plus ou moins gros, mais visant toujours à être justicier. Ce sont donc des formes inhérentes à la nature même de la comédie et créées par l'expérience de son spectacle.

Le génie de Molière était lui-même trop en conformité avec l'essence du comique, comme avec la nature humaine et le tempérament français, et il avait été trop longtemps à l'école de l'expérience scénique, pour ne pas

1 Cf. t. II, p. 376 sqq.

s'exercer dans les mêmes sens que les talents de ses devanciers. C'est donc suivre ses pas et pénétrer au cœur de sa conception de l'art que de chercher, dans son œuvre, le progrès de l'évolution des genres comiques ébauchés avant elle. C'est aussi préciser ce qu'il laissera à faire après lui.

Nous avons vu, à propos de nos comiques de la Renaissance, quels maîtres dans l'art de l'intrigue scénique étaient les Italiens. C'est encore à leur école que se mettra Molière, avec une docilité bien notable, dès qu'il voudra s'élever au-dessus des petites farces dont il régalait les provinces.

L'Étourdi est le premier de ces essais dont on a pu dire que son génie s'y « est débrouillé, lentement, péniblement[1] ». La remarque en paraît hardie, quand on songe à ce qui a suivi, dès *l'École des femmes*, mais il serait puéril d'en nier la justesse, en se mettant en présence des textes. Admirer en bloc l'œuvre d'un grand écrivain, c'est la respecter mal ; et l'idolâtrie, par les réactions du goût qu'elle provoque, est la plus nuisible des critiques. Le premier devoir de l'historien, en face d'un grand maître, c'est de chercher la genèse de sa maîtrise. Rien n'y aide comme l'analyse de ses premiers tâtonnements, car le reste devient le secret du génie, lequel est le plus souvent impénétrable comme celui de la nature créatrice.

Nous nous arrêterons donc à cette première comédie, où l'on peut le mieux voir comment travaillait celui que la Monnoye appelle, dans le *Menagiana*, « un grand picoreur ».

A l'époque où Molière fait jouer *l'Étourdi*, à Lyon, en 1653 ou plus probablement en 1655, il touche à la fin de

1. « Son génie, ce génie qui nous paraît à distance si merveilleux de facilité et de fécondité, ce génie s'est débrouillé lentement, péniblement, si vous regardez les dates », *Molière*, par J.-J. Weiss, *op. c.*, p. 14.

son cabotinage fécond à travers ces provinces où les mœurs ont gardé leur relief local, accentué encore par l'excitation de la Fronde. Tout en faisant sa provision d'originaux pour l'avenir, il reste, dans l'exécution, à l'école des Italiens. Dans son *Étourdi*, il n'imite pas moins de trois de leurs comédies, sans compter les épisodes qu'il emprunte à Noël du Fail ou à d'Ouville, — comme celui du père revenant que l'on avait fait passer pour mort, — à Cervantes qui a suggéré l'événement final et jusqu'au nom d'Andrès, non plus que les traits dérobés au *Menteur*, à l'*Epidicus* et à la *Mostellaria*, au *Parasite* et peut-être au *Maître étourdi*.

De *la Emilia* de Luigi Groto, fameuse dès 1579 et traduite dès 1609, il tire notamment la leçon de Mascarille à Lélie qui doit berner Truffaldin et l'oubli de cette leçon par Lélie, avec son plaisant interrogatoire par Truffaldin (a. IV, sc. I et II), et aussi l'aventure finale de l'esclave achetée par un amoureux qui se trouve être le frère.

A une seconde comédie italienne, l'*Angelica* (1585), de Fabritio de Fornaris, outre des traits plaisants, comme celui du paiement des dettes comparé à l'accouchement (a. I, sc. V), et celui de l'irritabilité de Lélie pareil au débordement de la bouillie sur le feu, il emprunte le manège aussi imprudent que comique de Lélie chez son amoureuse, y compris le jeu des pieds et des chiens sous la table (a. IV, sc. IV).

Mais il est une troisième comédie italienne, *l'Inavvertito*, de Nicolo Barbieri, dit Beltrame, qu'il a eue constamment sous les yeux, qu'il avait peut-être vu jouer à Lyon par son auteur et qu'il a suivie pas à pas, sauf au dénoûment où il a eu bien tort de la quitter[1]. C'est ce que

1. Cf., à ce propos, une ingénieuse hypothèse présentant l'auteur de *l'Étourdi* comme entraîné ici hors de l'imitation de *l'Inavvertito* par celle du *Parasite*, dans

montrerait curieusement un parallèle détaillé des deux pièces[1].

« *l'Étourdi* de Molière et *le Parasite* de Tristan l'Hermite », par E. Rigal, *Revue universitaire*, Paris, A. Colin, 15 février 1903.

1. Pour montrer suffisamment la manière dont *picorait* Molière à ses débuts, nous donnerons ici une analyse du *scenario*, plus étendue et plus fidèle que celles de Taschereau dans son édition de Molière (Paris, Lheureux, 1823, t. I, p. 165 sqq.) et de Moland, dans *Molière et la Comédie italienne* (Paris, Didier, 1867, p. 149 sqq.) en indiquant, par quelques rapprochements, l'intérêt d'une comparaison suivie des deux *Étourdis*, à notre point de vue.

La pièce italienne, dont nous ne connaissons pas de traduction, a pour titre : *l'Inavvertito overo Scappino disturbato e Mezzetino travagliato* (*le Malavisé ou Scapin troublé et Mezzetin tracassé*). Elle fut éditée à Turin, en 1629, puis à Venise, en 1630, et on en trouvera le texte dans l'édition Despois-Mesnard, t. I, p. 241-378. *L'Étourdi* italien a une étendue à peu près double de celle du français.

SCENARIO DE L'INAVVERTITO.

ACTE I

Sc. I : L'étudiant Cintio et son ami Fulvio croisent sous la fenêtre de Celia « comme deux faucons après une perdrix ». Cintio tire les vers du nez à Fulvio qui avoue son dégoût de Lavinia, sa fiancée, et son amour pour Celia. Sur quelques mots équivoques de Cintio, il devine, à la fin, son imprudence (*Molière supprime cela et commence par le monologue final de l'Étourdi. Ce procédé de concentration sera employé par lui tout au long de son imitation qu'il rendra ainsi plus courte de moitié que son modèle*). — Sc. II : Fulvio conte ses soupçons à Scapin qui lui dit de tenir sa langue et de le laisser faire lui. (*Remarquer que l'étourdi italien est un sot fieffé, ce que n'est pas celui de Molière. Il en résulte plus de vraisemblance dans ce fait que son valet lui cache ses stratagèmes. De la vivacité de son Lélie Molière tire, il est vrai, des effets plus plaisants, mais c'est aux dépens de la vraisemblance initiale, ce qui lui fit reprocher que le valet de l'Étourdi fût plus étourdi que son maître.*) — Sc. III : Fulvio madrigalise avec Célia. Concetti typiques. - Sc. IV : Survient Mezzetin le marchand d'esclaves, maître de Célia ; Scapin remplace alors Fulvio et dit qu'il parlait à Célia d'un frere à lui, capturé, et qu'il en cherchait des nouvelles. Mezzetin se défie et dit ses défiances. Scapin prend le large, en affirmant que Fulvio n'a cure de Célia, étant marié Plaisanteries médiocres, locales — Sc. V : Fulvio revient à la charge, croyant Scapin déferré, et, avouant son amour pour Célia, il dit à Mezzetin d'attendre qu'il ait l'argent, lequel lui viendra d'un moment à l'autre. — Sc. VI : Explication assez plaisante entre Scapin et Fulvio. Le valet, prenant pitié de son benêt de maître, se promet de l'aider de toutes ses forces. — Sc. VII : Scapin qui a songé, la nuit précédente, à soutirer la somme du rachat de Celia, à Beltrame, père de Lavinia, s'est rendu chez lui, comme venant de la part de Fulvio, fiancé de Lavinia. (*La scène a du mouvement et le dialogue en est vif*). — Sc. VIII : Lavinia, appelée par son père, répond à Scapin qui excuse son maître de sa froideur, et elle l'assure de mieux à l'avenir, par un langage entortillé, un galimatias précieux « où il faudrait, dit son père, le premier interprète de la tour de Babel ». C'est assez plaisant et on y devine qu'elle aime ailleurs, comme Fulvio, et qu'elle renvoie celui-ci à ses amours, de même

Le sujet de *l'Étourdi* italien, comme du français, est un jeu qu'expliquera une comparaison classique en l'espèce. Une jeune fille, gardée de près, est recherchée par deux rivaux d'amour dont l'un nous est sympathique,

qu'elle veut rester fidèle aux siennes, car elle aime Cintio malgré tout. — Sc. VIII : Beltrame n'a vu goutte dans ce tortillage et n'y a compris que le dépit de sa fille. Scapin lui en donne la clé : il lui découvre le pot aux roses de l'amour de Fulvio pour l'esclave Célia, lui conte que Pantalon, père de Fulvio, prie Beltrame d'acheter et de cacher cette esclave, parce que Fulvio, ayant perdu la trace, épouse Lavinia. Beltrame donne dans le panneau, après quelques défiances que lève Scapin. — Sc. X : Lavinia, qui était aux écoutes, lui reproche de trahir la promesse qu'il avait faite d'aider à son mariage avec Cintio qu'elle aime. Scapin la rassure en lui expliquant qu'elle facilitera ainsi les entrevues de Célia et de Fulvio, et l'enlèvement de l'esclave par ce même Fulvio. Après quelques scrupules, plaisamment levés par Scapin, sur le joli métier qu'elle va faire là, elle consent.

RÉSUMÉ DE L'ACTE I.

1er contretemps : Fulvio a donné l'éveil à Mezzetin que Scapin entortillait par son histoire de frère en esclavage.

Mais Scapin a renoué les trames, avec la complicité de Lavinia, en envoyant Beltrame racheter l'esclave Célia.

Tout cela est exposé sans hâte, avec une complaisance évidente du public, comme de l'auteur pour les concetti et les détails, les nuances mêmes de situation et de caractère, mais bien noué, tout en action et en clair ; ce que ne sera pas partout l'Étourdi *français.*

ACTE II.

Sc. I : Le marché a été conclu et Beltrame emmenait Célia parmi les plaisants regrets du gourmand Mezzetin. — Sc. II : Mais Fulvio entend les propos de Beltrame et de Mezzetin, comprend qu'on emmène Célia rachetée, s'y mêle, supplie Beltrame de laisser Célia et Mezzetin, car il a appris d'un ami qu'elle va être rachetée par ses parents. Naturellement Beltrame refuse, et Fulvio fait une scène. — Sc. III : Survient Pantalon, le père de Fulvio. L'explication est chaude, mais complète, et Célia est rendue à Mezzetin. — Sc. IV : Survient Scapin. Fulvio, furieux du conseil donné par Scapin à Beltrame, et qui voit là une trahison, lui court sus, en dégainant. Explication vive et plaisante. Scapin consent à continuer ses bons offices, mais ce ne sera pas sans faire plaisamment des façons. — Sc. V : Cintio attend de la poste l'argent pour son doctorat qu'il emploiera à racheter Célia ; mais il craint d'être devancé par Scapin. Ah ! s'il avait un serviteur pareil. — Sc. VI : Cintio vient marchander Célia. Mezzetin lui déclare qu'il la cédera au prix offert par Beltrame dont il dit l'offre. Cintio donne des arrhes et convient que Célia lui sera remise ou à qui montrera son anneau, et en échange du reste de la somme. — Sc. VII : Scapin, qui était aux écoutes, se laisse voir de Mezzetin. Assaut de plaisanteries et de défis entre les deux valets aigrefins. — Sc. VIII : Beltrame reçoit une lettre où le père de Cintio le prie d'avancer les 200 ducats du doctorat, et ouvre la perspective du mariage de Cintio avec Lavinia. Il lit tout haut, Scapin étant aux écoutes. — Sc. IX : Cintio sait les deux objets de la lettre de son père. Le second, le mariage avec Lavinia, le gêne. S'il avait un ami

l'autre point. Ils ont l'un et l'autre mis le siège devant la forteresse où l'on tient la fille. L'amoureux sympathique est aidé dans sa recherche par un valet fourbe fourbissime qui mène le siège avec force strata-

fidèle pour aller toucher la lettre de change.... Scapin se montre, se dit battu par Fulvio, dégoûté de son service, altéré de vengeance, et, ayant deviné le plan de Cintio, s'offre à le servir pour le ruiner. — Sc. x : Scapin a avisé de la présence de Cintio Lavinia qui l'interpelle et le va retenir, pendant que Scapin opérera. — Sc. xi : Survient Fulvio qui ne comprend rien aux gestes de Scapin, sinon qu'il doit quereller Cintio, et, ce faisant, rompre son propre mariage avec Lavinia. (*L'épisode paraît parasite et froid.*) — Sc. xii : Scapin, cependant, s'est fait compter par Beltrame la somme pour racheter Célia et prie Lavinia d'occuper son père Beltrame au logis. — Sc. xiii : Scapin, avec l'argent et l'anneau, va chez Mezzetin et conclut le rachat de Célia. (*Assez plaisants lazzis entre le maquignon d'esclaves et le fourbe*). — Sc. xiv : On met Célia au courant. — Sc. xv : Survient un sergent, très sergent, qui met tout sous séquestre chez Mezzetin, y compris Mezzetin lui-même : c'est là l'effet d'une invention malencontreuse de Fulvio à qui Célia doit quelque argent gagné au jeu.

(*Molière remplacera moins plaisamment le sbire du séquestre par une lettre du père de Célia, imaginée sottement aussi par Fulvio. Un mot y est à relever qui ne sera perdu ni pour Molière, ni pour* l'auteur des *Plaideurs* : le sergent *birro*, s'y dit *birrissimo*, tres sergent, comme Mascarille sera *fourbissime*.)

RÉSUMÉ DE L'ACTE II.

2e *contretemps : Fulvio a empêché Beltrame d'emmener Célia, pour le compte de Pantalon.*

3e *contretemps* : *Scapin avait réussi à racheter Célia, pour le compte de Cintio, quand Fulvio fait mettre Célia sous séquestre.*

(*Ce dernier est plaisamment imaginé et d'un effet bien supérieur à celui de la lettre fausse de* l'Etourdi *français qui amène le même résultat.*)

ACTE III.

Sc. i : Scapin est dans les transes et il monologue. Aller s'informer du séquestre près de la justice? Il n'a pas la conscience assez nette pour s'approcher d'elle ainsi. D'autre part, le voilà entre deux maîtres. Si Cintio veut faire lever le séquestre, Célia est à lui. Vraiment « Fulvio est bâtard de Pantalon et fils légitime de la déveine.... Avoir l'esclave rachetée, être déjà hors de la maison, la tenir, et la perdre !.... » (*Molière aura plusieurs de ces résumés de situation à l'adresse du parterre.*) — Sc. ii : Survient Fulvio, débordant de la joie de son coup du séquestre. Il le propose à l'admiration de Scapin. (*L'explication est joliment filée. C'est vraiment de premier ordre, pour l'adresse de dialogue et la limpidité de la verve.*) En voici des traits : Fulvio : *Sus donc, le mal n'est pas si grand; le cas n'est pas encore désespéré, et tu as tout le temps de m'aider : frérot, c'est maintenant que l'on verra qui a de l'adresse et ce qu'est Scapin.* — Scapin : *Point n'est besoin de ces elévations en grade, laissez-moi de grâce.* — Fulvio : *Ami, veux-tu me condamner à mort pour une erreur si légère ?... Hein? je vois que tu me pardonnes et je te remercie.* —

gèmes. Mais chaque fois qu'il a poussé sa tranchée couverte assez loin et va donner l'assaut, son maître, l'amoureux sympathique, croyant seconder son valet, n'aboutit qu'à faire éventer ses mines par une contre-

Scapin : *Je vois que vous faites la demande et la réponse : allez donc à vos affaires, de grâce, et ne vous mêlez plus de celle-ci.* — Fulvio : *J'y vais, mon brave Scapin* (il éclate de rire). — Scapin : *Vous riez! Et de quoi? Est ce que vous vous gausseriez de moi?* — Fulvio : *Non, frérot, je ris des belles inventions que tu as déjà trouvées pour me consoler.* — Scapin : *Que les inventions?* — Fulvio : *Celles que tu as dans la tête.* — Scapin : *Et quelles sont ces inventions de moi que vous savez avant moi?* — Fulvio : *Je ne les sais pas, mais j'estime à part moi qu'elles doivent être très belles, connaissant ton beau génie.* — Scapin : *Oh! puissiez-vous attraper la....* — Sc. III : Scapin vient conter le contretemps du séquestre à Lavinia et à Beltrame. En apprenant les visées de Cintio qu'elle aime sur Célia, Lavinia prend feu joliment. Son père Beltrame ouvre les yeux et, pour tirer la chose au clair, il tente une épreuve sur sa fille, lui proposant de faire venir loger chez eux, pour le mieux surveiller, l'étudiant Cintio. On pense si cette surveillance et ce voisinage font l'affaire de Lavinia et si elle abonde dans le sens paternel. Renseigné suffisamment, le père la renvoie dans sa chambre, en la tançant comme il faut. — Sc. IV : Beltrame va aux nouvelles du séquestre chez Mezzetin, et lit l'ordre de séquestre en latin au benêt, lequel, tout apeuré, se livre, pendant cette lecture, à une foule de calembours italo latins, avec équivoques plus ou moins plaisantes. Finalement, Beltrame emmène Mezzetin au *vicariat* pour faire lever le séquestre. — Sc. V : Fulvio et Cintio, en querelle, ont dégainé et ferraillent. Pantalon, père de Fulvio, met le holà. Fulvio explique son procédé du séquestre. Les deux rivaux font la paix, sur l'ordre du pere. Cintio a flairé la traîtrise de Scapin envers lui et que le drôle est toujours dévoué à Fulvio. — Sc. VI : Célia, à la fenêtre, avise Spacca, un autre fourbe, compere ordinaire de Scapin, et le prie d'aller chercher un serrurier qui la délivre. Cintio, qui était aux écoutes, propose à Spacca, qui n'est pas au fait de toute l'intrigue, de se déguiser lui-même en serrurier et d'enlever Célia, ce qui offrira moins de risques que pour Scapin, puisqu'elle est à lui qui l'a payée. — Sc. VII : Scapin arrive là-dessus et Spacca lui donne à entendre le dessein de Cintio, avec un procédé plaisant de monologues pour faire deviner tout le projet, sans trahir directement la foi jurée à Cintio. Scapin file pour devancer Cintio en serrurier. — Sc. VIII : Fulvio, venu ensuite, obtient de Spacca la même confession et de la même manière que Scapin. — Sc. IX : Là-dessus Fulvio vient conter à Mezzetin le stratagème prochain de Cintio en serrurier, ce qui, une fois de plus, va faire rater tout. — Sc. X : Le faux serrurier arrive alors. Fulvio et Mezzetin le démasquent : c'est Scapin qui est arrivé avant Cintio! Désastre : obstination de Scapin à servir Fulvio et son dessein, en dépit de tout, par amour-propre et pour en voir la fin. — Sc. XI : Scapin complote avec Spacca, son compere, et s'avise de travestir celui-ci en messager du père de l'esclave Célia. — Sc. XII : Cintio arrive à son tour, déguisé en serrurier. C'est Mezzetin et Pantalon qui le démasquent. Celui-ci lui fait honte de son action, et Cintio commence à se dégoûter de la partie, ce qui prépare le dénoûment, et de loin, comme on voit. — Sc. XIII : Spacca, travesti en messager du père de Célia, vient remettre à Mezzetin la lettre qui doit faire délivrer l'esclave; mais Fulvio survient, qui rompt encore cette trame, en

mine à lui, l'oblige à battre en retraite et à s'ingénier de plus belle pour un nouvel assaut. Le piquant de la chose est de voir des mesures, si bien prises pour le succès qu'on n'en prévoyait pas l'échec, échouer pour-

reconnaissant des vêtements à lui sur le dos du faux messager. Cependant Scapin ne veut pas lâcher la partie et emmène Spacca pour de nouveaux travestis.

RÉSUMÉ DE L'ACTE III.

4e *contretemps : Fulvio démasque Scapin en faux serrurier.*

5e *contretemps : Fulvio démasque Spacca en faux messager du père de Célia.*

(*Ils sont plaisants l'un et l'autre et donnent lieu à des scènes vives, pittoresques, pleines de mouvement et de verve. L'acte est excellent.*)

ACTE IV.

(*Celui-ci paraît un peu languissant, parce qu'il ajoute un fil nouveau à la trame et surtout parce que nous en goûtons moins que les contemporains de Corneille et de Scarron la saveur spéciale, à savoir celle des rodomontades du capitan.*)

Sc. I : Entrée du capitan Bellérophon avec un flot de rodomontades, de ces *bravure* dont le capitan Francesco Andreini nous a laissé tout un recueil. Elles sont dans le caractere traditionnel de ce masque, caricature des soldats espagnols qui, si longtemps, tinrent garnison dans les Deux-Siciles et traînerent leurs sabres sur le pavé de Naples et de Palerme. — Sc. II : Suite des rodomontades du capitan, à la porte de Pantalon, pour lequel il a une lettre de change de son père. — Sc. III : Pendant que le capitan explique à Pantalon son affaire de la lettre de 300 ducats, Scapin et Spacca, aux écoutes, rêvent aux moyens de l'agripper. Spacca se présentera à Pantalon comme le serviteur que doit envoyer le capitan pour toucher la somme. — Sc. IV : Beltrame continue ses remontrances à Cintio, qui explique sa conduite par son amour, et fait allusion au projet de son père pour son mariage avec Lavinia. Mais, ajoute-t-il, son père devait ignorer que Lavinia est promise à Fulvio. Il se conduira donc suivant la tournure des événements. (*Il incline évidemment de plus en plus vers la résipiscence, et on voit poindre un dénoûment, puisque l'ardeur de sa rivalité diminue mais elle est remplacée par celle du capitan qui va se faire jour.*) — Sc. V : La ruse de Spacca avait réussi et il emportait les 300 ducats, quand Fulvio vient encore faire rater le coup, en démasquant Spacca qu'il prend pour un ennemi de son dessein. Le capitan se charge de son propre argent. — Sc. VI : Avec ses 300 ducats, le capitan va droit chez Mezzetin, lui apprend qu'il vient muni d'une lettre du père de Célia pour la racheter, l'emmener en Sicile et l'épouser, car elle remplacera pour lui une sœur qu'elle avait, à laquelle il était fiancé, qui a été prise par des corsaires et dont on n'a plus de nouvelles, le tout à grand renfort de rodomontades. Notons, au passage, un trait assez drôle : Mezzetin, en voyant le capitan, croit à un nouveau travesti pour le duper, et, selon le procédé qui lui avait déjà réussi trois fois, il tire la barbe du capitan ; mais celle-ci n'est pas fausse et son porteur entre dans une colere folle, jetant feu et flammes. — Sc. VII : Célia, appelée par Mezzetin, reconnaît le capitan et apprend les événements, non sans marquer délicatement quelque tristesse du sort qui va lui être

tant. Plus les échecs se multiplient, plus on se passionne pour la partie qui se joue.

C'est ce que souligne Molière dans cette image qui

fait. — Sc. VIII : Scapin, toujours aux écoutes, avait entendu et se désespérait. Il conte tout à Cintio, et, pour lui prouver son dire, le poste aux écoutes avec lui — Sc IX : Le capitan emmène Célia, en lui tenant à elle et à Mezzetin des propos qui démontrent à Cintio la vérité des dires de Scapin. Cintio lâche alors la partie et s'empresse d'aller chez Beltrame demander Lavinia, de peur d'y être devancé par Fulvio, quand celui-ci saura que Célia est perdue pour lui — Sc. X : Scene de déclarations entre Lavinia et Cintio où l'amour de la belle s'exprime avec une abondance comique et agréable — Sc. XI : Mezzetin, qui a palpé ses 300 ducats, rêve à de nouveaux achats d'esclaves, ce qui est une nouvelle préparation du dénoûment. — Sc XII : Monologue de Scapin qui rumine un coup à la faveur du temps qui se gâte.... — Sc. XIII : Célia marque au capitan sa peur de la mer démontée Il la rassure avec des rodomontades tournees en *concetti*. — Sc. XIV : Scapin, à la fenêtre d'une petite maison de Pantalon, se montre à Célia et lui fait comprendre qu'il faut amener le capitan à loger là, en attendant le calme de la mer. Il y décide lui-même le capitan, en le flattant, en le travaillant dans son goût. — Sc. XV : Mais Fulvio vient encore tout gâter, en apprenant au capitan que cette maisonnette est à lui. Ne sachant rien du reste, il fait au capitan la confidence de son amour pour l'esclave Célia. (*La scène est beaucoup moins plaisante que son pendant dans* l'Étourdi *français, avec Mascarille en Suisse et jargonnant, mais elle est plus fine, plus nuancee*) — Sc. XVI : C'est, le coup ayant raté, une explication entre Scapin et Fulvio, qui a de la vivacité, de la drôlerie.

RÉSUMÉ DE L'ACTE IV.

6° *contretemps : Spacca en faux serviteur démasqué par Fulvio.*
7° *contretemps : Scapin, en faux logeur, démasqué par Fulvio.*

ACTE V.

(*Celui-ci est supérieur théâtralement au 5° acte de Molière : il offre un dénoûment d'une vivacité et d'un naturel fort savoureux.*)

Sc. I : Encore un de ces bilans de la situation, utiles, vifs, et qu'imitera Molière : « Suspends tes coups, fortune, s'écrie Fulvio, et vois à quelle extrémité je suis réduit : je suis brouillé avec mon père, mésestimé de mon beau-père, raillé par le capitan, fou au compte de Mezzetin, au moment de perdre Célia, et par-dessus le marché la fable de la ville, et ce qui est pis, haï de Scapin qui me fuit et a bien raison ». — Sc. II : Cependant Fulvio supplie Scapin de ne pas l'abandonner à sa mauvaise étoile. Scapin, tout en grognonnant, cède à ses cajoleries et recommence ses « châteaux en l'air ». — Sc. III : A son compère Spacca, Scapin fait de plaisantes doleances (notamment celle de ses trames qui sont en effet toiles d'araignées sous le balai d'une ménagère diligente, selon la remarque de Spacca). Scapin renouvelle sa declaration de mettre son point d'honneur à réussir malgré tout. A l'œuvre donc *sans rhétorique*, dit Spacca. Scapin imagine ceci : Spacca mettra une bourse dans la poche du capitan, criera : « Au voleur! », donnera le signalement de la bourse et fera arrêter le capitan. — Sc. IV : Cintio est venu dire à Beltrame son dessein d'épouser Lavinia. Le père demande à faire l'épreuve des sentiments de

est de Rabelais, qu'admirait fort Victor Hugo et que Mascarille décoche à son maître :

Attachés dessus vous comme un joueur de boule
Après le mouvement de la sienne qui roule,
Je pensais retenir toutes ses actions,
En faisant de mon corps mille contorsions.

Aussi, quand le maître étourdi a fait rater le coup, son

Lavinia. — Sc. v : Cela amène une scène piquante de marivaudage entre le père et la fille : puis Cintio paraît : affaire conclue et très joliment. (*Il n'y avait pas place pour un épisode pareil, dans la trame plus serrée de Molière, et c'est vraiment dommage pour ce que Fénelon appelait « le dramatique vif et ingénu », dont il reproche la rareté à Molière. Ici, c'est vraiment du Térence.*) — Sc. vi : Mais Pantalon vient réclamer Lavinia promise à son fils Fulvio. On tombe d'accord qu'on s'assurera de la répugnance de Fulvio pour ce mariage. — Sc. vii : Le capitan devise avec Célia, en se promenant : il la logera chez Mezzetin. Elle se résigne Mais Spacca tente et réussit son coup de la bourse dans la poche du capitan qu'arrête le guet amené par Scapin. — Sc. viii : Le guet emmenait le capitan, quand Fulvio apparaît, intervient pour lui, se porte garant et le fait relâcher (*cet épisode, qui est simplement narré dans Molière, est ici mis en action, et très bien*). Quand Scapin apprend à son étourdi de maître quel nouvel exploit est le sien, celui-ci se désespère tout à fait, et lâche la partie. Scapin se récrie qu'on apprendrait plutôt « la guitare à un singe que l'adresse à Fulvio ». — Sc. ix : Mezzetin cependant qui a acheté une nouvelle esclave, Laudomia, l'emmenait ; mais Laudomia rencontre Célia, et le capitan reconnaît dans l'une sa sœur, dans l'autre sa fiancée, et on se hâte vers le dénoûment. Le capitan épouse la Laudomia, et laisse Célia à Fulvio, tandis que Cintio épousera Lavinia. (*Notons ici le* : Viva Scappino ! *et ses plaisants commentaires* en aparté, *par Scapin, qui suggérera le plaisant* : Vivat Mascarillus.) — Sc. x : Passe Fulvio, qui vient chercher la bénédiction de son père et puis veut fuir au diable vauvert. Célia, Scapin, le capitan le hèlent. Mais il fuit, de peur de commettre une nouvelle sottise. Scapin commente très plaisamment cette fuite, qui constitue vraiment un trait de caractère, en vertu de la donnée qui est la peinture de la sottise du personnage. Or on sait que rien n'est plus difficile à réussir que ce genre de peinture, où seuls Molière et Beaumarchais ont vraiment excellé, chez nous. — Sc. xi : Pantalon est mis au courant des événements, et on le presse de consentir au mariage de Célia et de Fulvio, sinon ce dernier, qu'on n'a pas encore rattrapé, fera quelque malheur. — Sc. xiii et dernière : Beltrame fait donner la main à Lavinia par Cintio ; Spacca a rattrapé Fulvio et le ramène. Tout le monde l'entoure et on le presse de déclarer ses sentiments. Mais il craint de gâter une fois de plus quelque tour de Scapin et la peine qu'on a à lui délier la langue produit des effets plaisants, comiques même. Cette scène fait un dénoûment excellent.

Comment s'expliquer que Molière n'en ait pas profité ? Faut-il y voir déjà la preuve de sa négligence sur ce point ? (Cf. une explication hypothétique, mais ingénieuse de ce fait, par M. E. Rigal, ci-dessus, p. 115).

RÉSUMÉ DE L'ACTE V.

8e et dernier contretemps : Fulvio délivre le capitan, arrêté par le guet.

valet et le public le reçoivent, c'est bien le cas de le dire, comme un chien dans un jeu de quilles.

Pour bien faire sentir à leur public l'intérêt spécial

DÉNOÛMENT.

En voici la plus grande partie, pour qu'on puisse juger de sa verve et de son naturel :

Fulvio (à Spacca qui l'a rattrapé) : *Frérot, mon cas est trop désespéré : même s'il luit un rayon d'espérance, le brouillard de ma maladresse le couvrira. Enfin je suis trop malheureux* — Scapin : *Laissez-vous mener, de grâce, et ne parlez pas sans l'ordre de Scapin ; et ainsi vous ne vous tromperez pas.* — Fulvio : *Aïe! qu'est-ce que tout ce monde-là ? Vite il me faut me taire, ou partir.* — Pantalon ; *Ici, toi !* — Fulvio : *Monsieur mon pere, avec la permission de Votre Seigneurie, je suis attendu d'un mien ami.* — Célia : *Restez, seigneur Fulvio!* — Fulvio : *Si je reste, je ruine quelque coup de Scapin. Serviteur, madame!* — Scapin : *Restez, c'est le moment.* — Fulvio : *Scapin regarde bien à ce que tu me fais faire.* — Scapin : *Voilà qui est bien dit! C'était tout à l'heure et non maintenant qu'il fallait prendre garde à vous.* — Pantalon : *Reste donc, imbécile, sinon....* — Fulvio : *Scapin?* — Scapin : *C'est lui qui vous parle ; regardez votre père ; qu'avez-vous? Êtes-vous fou ?* — Fulvio : *Hélas ! Scapin, je suis brouillé.* — Scapin : *Tenez-vous en cervelle.* — Pantalon : *Ici! Est il vrai* (montrant Célia) *que tu sois amoureux de cette jeune fille ?* — Fulvio : *Monsieur, moi? Point.* — Pantalon : *Quoi ?* — Fulvio : *Monsieur, je dis non.* — Pantalon : *Mais à quel propos me nies-tu ce que tout le monde m'affirme ?* — Scapin : *Pour montrer son bel esprit donc! Pourquoi dites-vous non ?* — Fulvio : *Ne m'as-tu pas dit de me tenir en cervelle?* — Scapin : *Eh bien ?* — Fulvio : *« Tiens-toi en cervelle » veut dire : « garde-toi d'avouer ».* — Scapin : *Ah! le bel intellect! Je veux dire que vous répondiez à propos, car il en est temps.* — Pantalon : *Qu'est-ce que tous ces conciliabules? Veux-tu que je te donne cette jeune fille pour femme ? Dis oui ou non* — Fulvio : *Scapin ?* — Pantalon : *Eh ! qu'as-tu besoin du consentement de Scapin ?* — Cintio : *Le pauvret craint de gaffer : de grâce, excusez-le.* — Scapin : *Dites oui, c'est la bonne heure.* — Fulvio : *Prends garde de me faire faire quelque balourdise.* — Scapin : *Oui, je dis oui!* — Fulvio : *Monsieur, oui!* — Pantalon : *Touche-lui la main.* — Fulvio : *Ah! Ah !* — Scapin : *Oui.* — Fulvio : *Voilà, je lui touche la main.* — Scapin : *Et ne faites pas....* — Fulvio : *Aïe! je parie que j'ai gaffé, ah! malheur!* — Pantalon : *Qu'as-tu, balourd ?* — Fulvio : *Scapin me dit : « Ne faites pas ».* — Scapin : *Si vous me coupez. ..* — Fulvio : *Votre invention, n'est-ce pas?* — Scapin : *Non, vous dis je : je vous dis que vous me coupez la parole : je dis : « ne faites pas » et je voulais ajouter « tant de façon, finissez! » ; mais votre impatience et la crainte vous troublent jusque dans l'allegresse.* — Fulvio : *Je lui toucherai la main, n'est-ce pas, monsieur mon père?* — Pantalon : *Oui! oui! Si tu la veux, toutefois.* — Fulvio : *Mademoiselle, soyez ma femme.* — Celia : *Et Votre Seigneurie mon mari, grâce au ciel et à Monsieur le capitan.* — Fulvio : *Ah! Ah! nous avons tant fait qu'à la fin nous l'avons emporté.* — Scapin : *De grâce, faites-vous de fête avec nous! Si le macaroni ne vous tombait pas dans la bouche, de votre fait vous mourriez de faim.*

de cette partie, Molière et Beltrame multiplient les comparaisons : nous en indiquerons quelques-unes, car ce sont d'ingénieuses définitions qui s'appliquent, par extension, au manège ordinaire de la comédie d'intrigue.

Ainsi un compère du valet italien, le plaignant de voir ainsi chacune de ses trames rompues par l'étourderie de son maître, dit qu'il lui fait l'effet d'une araiguée tramant sa toile dans une maison bien tenue et qui reçoit vite au travers le coup de balai de la servante. Quant à Molière, il tire volontiers ses comparaisons de l'escrime. Il semble, en effet, que son Mascarille fasse un assaut au fleuret où, chaque fois qu'il va toucher, le maître étourdi, croyant qu'il a le dessous, vient ferrailler à côté de lui, obéit aux feintes de l'adversaire et part à faux en prenant des *contretemps*, selon une expression des escrimeurs de jadis dont Molière a précisément fait le sous-titre de sa pièce. Au reste, écoutons Mascarille s'en expliquer ironiquement à son maître :

> Je crois que vous seriez un maître d'armes expert.
> Vous savez à merveille, en toutes aventures,
> Prendre les contretemps et rompre les mesures.

De ces contretemps nous comptons huit dans l'italien, dont six et même sept seront calqués par Molière. Celui-ci en a d'ailleurs dix bien comptés, en tout ; et comme, sur les quatre pris à divers, deux sont en récit, non en action, le nombre de ceux qu'il a mis en scène se trouve exactement pareil à celui de son modèle. C'est bien assez, car si le jeu est amusant, il est un peu fatigant, à la longue.

Ce n'est pas d'ailleurs dans ce genre d'inventions qu'éclate l'originalité naissante de l'auteur français ; et

celle de Quinault, dans *le Maître étourdi* (1654)[1], nous apparaît comme ayant été plus grande en face du même modèle. Celle de Molière réside essentiellement dans l'admirable et si française verve de style de *l'Étourdi*. Elle lui a valu les éloges enthousiastes du roi de la langue des vers Victor Hugo qui, citant ceux-ci :

> Et sur ce que j'adore oser porter le blâme
> C'est me faire une plaie au plus tendre de l'âme!

se serait récrié : « Il n'y a rien de plus beau dans la poésie française du XVIIe siècle, comme expression d'un amour profond ! »

C'est encore à l'école des Italiens que nous trouvons Molière, dans sa seconde comédie, *le Dépit amoureux*, jouée à Béziers vers la mi-décembre de 1656 : mais il tend à s'en affranchir et à manifester son originalité autrement que par la verve de son style et l'art d'accommoder ses emprunts à la sauce gauloise.

Sa pièce se compose en effet de deux éléments distincts. Ils le sont même trop, puisqu'on y trouve deux comédies dont l'une se détache si aisément de l'autre qu'on la joue seule depuis plus de cent ans[2].

C'est celle qui est composée de ces scènes de dépit amoureux qu'il plaqua si joliment sur celles imitées péniblement de Nicolo Secchi. Sans doute on peut là encore, en cherchant bien, lui trouver des prédécesseurs, notamment dans *le Chien du jardinier* de Lope de Vega et dans *l'Amoureux dédain* (*l'Amoroso sdegno*)

1. Cf. ci-dessus, p. 114.

2. C'est vraisemblablement sous Louis XVI que l'acteur Valville, de la Comédie-Française, découpa dans *le Dépit amoureux* les deux actes qui se jouent couramment sous ce titre, et sont formés, avec quelques vers de raccord de sa façon, de l'acte I, de la scène IV de l'acte II et des scènes II, III et IV de l'acte IV. Pour l'ancienneté et la variété de ces raccourcis de la pièce, cf. l'édition Despois-Mesnard, t. I, p. 390 sqq.

de Bracciolini[1]. Mais si c'étaient là des devanciers, ce ne furent guère des modèles[2]. S'il en doit l'idée à quelqu'un, c'est à Horace, à sa délicieuse odelette dialoguée :

Donec gratus eram...

dont il insérera une jolie imitation dans ses *Amants magnifiques*[3]. Il donnera d'ailleurs à cette imitation exactement le même titre qu'à sa pièce : *Dépit amoureux*[4], comme pour mieux payer sa dette.

Celle-ci se bornait d'ailleurs à l'idée première. Avec quel naturel et quelles nuances de sentiment, avec quelle abondance de verve il établit et développe du premier coup ce thème sur lequel il exécutera encore de si ingénieuses variations, dans *Tartuffe* et dans *le Bourgeois gentilhomme* ! Et comme ses vers s'enfoncent vite dans la mémoire ! On a la joie de trouver déjà dans ces scènes l'accent de Molière et aussi tout son style, alors qu'il bronche et s'embarrasse si souvent dans le reste de la pièce, là où il traduit l'italien au lieu de faire parler la nature. Ce sont elles sans doute qui firent le succès de cette comédie en province, lequel se renouvela très vif, nous le savons, quand Molière la reprit. en décembre 1658, sur la scène du Petit-Bourbon.

Il y faut pourtant venir à cette autre partie qui est la plus considérable, qui n'est plus lue que des curieux, mais qui offre, comme *l'Étourdi*, un document si important pour l'histoire instructive des coups d'essai de

1. Cf. l'édition Despois-Mesnard, t, I, p. 384 et 488 n. 2.

2. Sur ces prédécesseurs et sur la parodie des sentiments des maîtres par les valets, dans la *comedia*, Cf. *Molière et le théâtre espagnol*, par E. Martinenche, *op. c.*, p. 49 sqq. — Cf. aussi et surtout d'ingenieux rapprochements, tendant à démontrer une imitation de *l'Absent chez soi* de d'Ouville, dans Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, *op. c.*, t. V, p. 419 sqq.

3. Cf., ci-après, p. 193 sqq.

4. Cf. l'édition Despois-Mesnard, t. VII, p. 430. — *Dépit amoureux*, sans l'article *le*, est, comme dans le troisième intermède des *Amants magnifiques*, le titre de la pièce jusqu'à l'édition de 1682.

notre grand comique et de ses hésitations manifestes entre la voie de la comédie à l'italienne où il s'attardait et celle de la farce française qui devait le mener si droit à ses chefs-d'œuvre.

Cette partie du *Dépit amoureux* consiste en une adaptation de *l'Interesse* (*la Cupidité*, 1581) de Nicolo Secchi. Comme dans *l'Étourdi*, Molière y procède avec une docilité qui prouve son application à prendre des leçons d'intrigue chez les maîtres du genre. Il s'y borne encore, le plus souvent, à resserrer les épisodes pour en insérer d'autres qu'il *picore* ici et là : mais les meilleurs et les plus considérables, à savoir ceux de dépit amoureux, sont, comme on l'a vu, de son cru ou à peu près.

Notons pourtant qu'ici, comme dans *l'Étourdi*, il travaille en marqueterie. La scène de pure farce, où le bavard Métaphraste (a. II, sc. VI) assomme Albert qui est venu le consulter sur le cas de son fils amoureux, procède évidemment de cette dernière scène de l'acte I du *Déniaisé* que nous avons signalée déjà [1], outre les emprunts directs à *Boniface et le pédant* [2]. La tirade de Gros-René contre les femmes a des traits puisés directement dans *l'Éloge de la folie* d'Érasme et dans *les Folies de Cardenio* de Pichou ; et l'on a vu qu'il avait aussi des modèles pour les scènes de dépit amoureux.

Ce qui l'attira vers le sujet de *l'Interesse* — fort analogue d'ailleurs à celui de *Gli Inganni* (*les Tromperies*) du même Secchi dont nous avons signalé une traduction par Larivey [3] — c'est le piquant des scènes, surtout de celles du dénoûment où une fille, travestie en garçon, le jour, a les derniers engagements, la nuit, avec un amou-

1. Cf. ci-dessus, p. 130.
2. Cf. l'édition Despois-Mesnard, t. I, p. 444 sqq., et ci-dessus, p. 58.
3. Cf. notre tome II, p. 272.

reux et brouille ainsi des intrigues qui ne se débrouillent pas sans nombre de ces équivoques licencieuses, chères aux Italiens. De cette licence, intraduisible sur notre scène, Molière se borne à tirer des gauloiseries qui ne sont pas indicibles. Mais il s'avise de surcharger encore l'*imbroille* italien, en compliquant le travesti d'une substitution d'enfant. Mal lui en prend, car l'obscurité de l'intrigue passe alors jusqu'au style.

Pour voir combien il était loin encore de cette clarté souveraine qui sera un des rayons de son génie, il faut se reporter par exemple à la scène I de l'acte II, où se rencontrent des énigmes dans ce goût :

Oui, vous savez la secrète raison
Qui cache aux yeux de tous mon sexe et ma maison ;
Vous savez que dans celle où passa mon jeune âge
Je suis pour y pouvoir retenir l'héritage
Que relâchait ailleurs le jeune Ascagne mort,
Dont mon déguisement fait revivre le sort.

Ces énigmes ne le cèdent en obscurité qu'à celle-ci de l'acte V :

Suffit que vous sachiez qu'après ce testament,
Qui voulait un garçon pour tenir sa promesse,
De la femme d'Albert la dernière grossesse
N'accoucha que de vous ; et que lui, dessous main,
Ayant depuis longtemps concerté son dessein,
Fit son fils de celui d'Ignès la bouquetière,
Qui vous donna pour sienne à nourrir à ma mère.
La mort ayant ravi ce petit innocent
Quelque dix mois après, Albert étant absent,
La crainte d'un époux et l'amour maternelle
Firent l'événement d'une ruse nouvelle :
Sa femme en secret lors se rendit son vrai sang ;
Vous devîntes celui qui tenait votre rang,
Et la mort de ce fils mis dans votre famille
Se couvrit pour Albert de celle de sa fille.

L'obscurité n'est pas seulement dans les mots : elle est dans la construction. On reprochera à Molière de

juxtaposer trop souvent les propositions[1], sans les subordonner assez les unes aux autres par de fermes liens syntaxiques : mais il avait appris à ses dépens combien lui réussissait mal le style périodique, qui est d'ailleurs aussi contraire à la vie de la scène comique qu'à la vérité du dialogue courant dont elle doit offrir l'image. On en jugera par cette tirade :

Quand il mourut, ce fils, l'objet de tant d'amour,
Au destin de qui, même avant qu'il vînt au jour,
Le testament d'un oncle abondant en richesses
D'un soin particulier avait fait des largesses,
Et que sa mère fit un secret de sa mort,
De son époux absent redoutant le transport,
S'il voyait chez un autre aller tout l'héritage
Dont sa maison tirait un si grand avantage;
Quand, dis-je, pour cacher un tel événement,
La supposition fut de son sentiment,
Et qu'on vous prit chez nous, où vous étiez nourrie
(Votre mère d'accord de cette tromperie
Qui remplaçait ce fils à sa garde commis),
En faveur des présents le secret fut promis.

Cette tirade empêtrée n'est pas la seule : on en retrouvera le pendant et avec le même « Quand, dis-je », comme lien syntaxique, à la quatrième scène du même acte. Il y a pis : cette lourdeur de style gagne parfois jusqu'à l'esprit, témoin ceci que le goût de Molière condamnera d'ailleurs plus tard en le faisant supprimer à la représentation :

ASCAGNE.

Que dois-je faire, enfin? Mon trouble est sans pareil.
Mettez-vous en ma place, et me donnez conseil.

FROSINE.

Ce doit être à vous-même, en prenant votre place,
A me donner conseil dessus cette disgrâce;
Car je suis maintenant vous, et vous êtes moi.

1. Cf. E. Schérer, *Une hérésie littéraire*, dans ses *Études sur la littérature contemporaine*. Paris, Calmann-Lévy, tome VII; et ci-après, p. 207.

Conseillez-moi, Frosine ! au point où je me vois,
Quel remède trouver ? Dites, je vous en prie.

ASCAGNE.

Hélas ! ne traitez point ceci de raillerie...,

Il est à remarquer, du reste, que ces lourdeurs de traits ne se rencontrent que dans les endroits où Molière, s'asservissant à son modèle, en débrouille mal l'intrigue. Celle-ci n'était décidément pas son fait.

Il lui fallait chercher autre chose et ailleurs. *Les Précieuses ridicules* le mettront sur sa vraie voie. Partant décidément de la farce qu'il mêlera à tout, mais qui le mènera droit au comique de mœurs et au seuil même du comique de caractère, il pénétrera au cœur de ce dernier par le seul effort de son génie observateur.

Mais, pour bien suivre cette évolution de son génie comique, on doit mettre à part ce qui, dans son théâtre, fut réellement en dehors d'elle. Nous allons donc examiner d'abord ces comédies romanesques et pastorales, héroï-comiques et mythologiques, où il paraît se délasser de ses « doctes peintures » pour ne donner carrière qu'à sa gaîté et à son imagination.

Après *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux* qui nous l'ont montré cherchant laborieusement sa voie à l'école des Italiens, sans la trouver, nous passerons en revue celles de ses pièces où, après l'avoir trouvée, il s'en écarta plus ou moins pour suivre l'ordre du roi, ou simplement le caprice de sa fantaisie — créatrice elle aussi parfois, et même à l'égal de son observation, témoin *Amphitryon* —.

Dans cette catégorie de pièces, nous rangerons celles d'où sont à peu près absents le comique de mœurs ou de caractères. Nous en rencontrons d'abord cinq de telles et qui sont presque purement romanesques, parmi ses quatorze comédies-ballets : *La Princesse d'Élide* ; *Méli-*

certe; *la Pastorale comique*; *le Sicilien*; *les Amants magnifiques*. A ce groupe de piécettes, où il n'a voulu que « galantiser » et s'égayer, sans nul souci de moraliser, se joint naturellement la pièce qui est le chef-d'œuvre de cette galanterie courtisane — d'ailleurs miracle unique en son genre — *l'Amphitryon*.

Quand Molière rentra à Paris, la vogue des ballets de cour était à son apogée. Le licencieux auteur d'*Iphis et Jante*[1], Benserade, en était le poète en titre depuis sept ans que ses débuts en ce genre (*Cassandre*, 1651) avaient fait faire ses premiers pas de danseur de ballet au roi, — qui ne devait y faire ses derniers qu'en février 1670 dans *les Amants magnifiques* —.

Dans l'intervalle, pour gagner la faveur royale, Molière avait eu d'abord l'art d'associer la comédie à la vogue du ballet en inventant, ou à peu près[2], la comédie-ballet, et aussi l'adresse d'évincer son rival, en attendant de céder lui-même le pas-devant à Quinault et à la tragédie-ballet. Il n'y aura de stable en l'espèce que l'emploi du musicien, celui du souple et envahissant Lulli, « le très cher Baptiste » pour les courtisans ; et c'est avec l'opéra, c'est-à-dire par le triomphe de la musique sur la danse comme sur les vers, que se terminera l'évolution du genre.

Tout intéressante que soit son histoire[3], nous n'en rap-

1. Cf. ci-dessus, p. 70.

2. Cf. ci-après, p. 172 sqq.

3. On en trouvera un limpide abrégé, du moins pour le ballet de cour, par M. Victor Fournel, dans ses *Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. II, p. 173-221. — Cf. aussi G. Bapet, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène*, etc., Paris, Hachette, 1893, l. II, ch. II : *Les ballets en France, de Henri IV à Louis XIV*, avec un portrait suggestif de ce dernier, dans le ballet de *La Nuit*, p. 229. — Pour les textes de l'époque de Molière, Cf. ibid., p. 225 sqq. Pour ceux des époques antérieures, Cf. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV* (1581-1652) par Paul Lacroix, Genève, Gay, 1869. — Pour une copieuse nomenclature, Cf. *Tournois, Carroussels, Pas d'armes, Comédies, Masca-*

pellerons ici que ce qui a rapport à l'origine de ces comédies-ballets dont un tiers de l'œuvre de Molière porte le titre[1], ce qui, heureusement, ne l'a pas toujours asservi à la chose.

Celle-ci nous était venue d'Italie avec Catherine de Médicis. La souplesse du genre n'en excluait pas certaines règles. Au temps de Molière, le ballet, tel du moins que l'avait constitué Benserade, était divisé en *parties* correspondant aux actes d'une pièce de théâtre, et subdivisé en *entrées* qui y formaient autant de scènes. Ces entrées étaient muettes et la pantomime y régnait. Mais le poète se donnait carrière dans le « livre du ballet », notre moderne programme, dont Molière mettra plaisamment en scène la distribution tumultueuse dans *le Ballet des Nations*, à la suite du *Bourgeois gentilhomme*.

C'est là que triomphait Benserade. Aux explications traditionnelles sur le sujet et la pantomime, il joignait, dans les *vers* qui ornaient le *livre*, des commentaires de sa façon à l'adresse des puissances, et des épigrammes tour à tour enjouées ou singulièrement risquées, dont faisaient les frais les seigneurs de moindre importance et belles dames de leur accointance qui figuraient dans

rades, Mommeries et ballets, depuis 1548 jusqu'à 1735, au tome III des *Recherches sur les théâtres de la France*, de Beauchamp, Paris, Prault, 1735, p. 3-202.

1. Auger fit la remarque suivante : « Toutes les pièces que Molière composa pour être représentées d'abord devant le roi (et elles sont en grand nombre) sont des comédies-ballets ». Le fait est exact, excepté pour *Tartuffe*, et nous ne comptons pas moins de quatorze de ses comédies encadrées dans des ballets ou en contenant, à savoir : *les Fâcheux*, *le Mariage forcé*, *la Princesse d'Élide*, *l'Amour médecin*, *Mélicerte*, *la Pastorale comique*, *le Sicilien*, *George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *les Amants magnifiques*, *le Bourgeois gentilhomme*, *Psyché*, *la Comtesse d'Escarbagnas*, *le Malade imaginaire* (qui fut projeté pour être un divertissement de cour). On y pourrait même joindre *Amphitryon*, qui appelait si naturellement le ballet par sa mythologie et ses machines du début et de la fin, — lesquelles eurent leur grosse part du succès, — qu'en 1681 on l'ornera d'entrées de ballet (Cf. Victor Fournel, *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. II, p. 219 et la préface de la pièce dans l'édition Despois-Mesnard).

le ballet, avec ou sans le masque. Il excellait vraiment dans ce jeu d'esprit. Le piquant des allusions, prestement saisies au vol par un public d'initiés, dans ce milieu surchauffé par la galanterie et par l'ambition, faisait le reste : « Le coup portait sur le personnage, nous dit Perrault, et le contre-coup sur la personne, ce qui donnait un double plaisir ». La muse courtisane de Benserade avait enfin pour prendre son vol, sur la scène même, les *récits*. C'étaient, eux aussi, des commentaires, mais de l'action elle-même, non de ses interprètes : des personnages-prologues les débitaient ou chantaient à l'ouverture du ballet et avant chaque partie. Le tout allait par-dessus les nues et la Sévigné, répondant au cousin Bussy qui trouvait du génie à Benserade, mettait de pair « le charme et la facilité des ballets de Benserade et des fables de la Fontaine ».

Quant au cadre de ces gentillesses, voici une description d'un ballet dansé en 1615 dans cette même salle du Petit-Bourbon qui deviendra celle de Molière à ses débuts :

Cette salle est de dix-huit toises de longueur sur huit de largeur, au haut de laquelle il y a encore un demi-rond de sept toises de profond sur huit toises et demie de large, le tout en voûte semée de fleurs de lys. Son pourtour est orné de colonnes avecque leurs bases, chapiteaux, architraves, frises et corniches d'ordre dorique, et entre icelles corniches des arcades et des niches. — En tout ce pourtour y avait douze cents flambeaux de cire blanche, portés par consoles et bras d'argent, qui y rendaient une telle clarté que ceux qui étaient entrés dès le jour pour le ballet croyaient qu'il ne fût point encore fini, bien qu'ils eussent quasi passé la nuit entière. Sur le parterre de cette salle y avait des tapis de Turquie, sur lesquels le ballet fut dansé ; et de cette sorte il ne s'y voyait que riches peintures, sculptures ou tapisseries. En l'un des bouts de la salle, directement opposé au dais de Leurs Majestés, était élevé un grand théâtre de six pieds de hauteur, de huit toises de largeur et d'autant de profondeur ; en bas une grande nuée qui cachait toute la scène, afin que les spectateurs ne vissent rien jusqu'au temps nécessaire[1].

1. Pour achever de suggérer au lecteur des comédies-ballets de Molière le

Pour rivaliser avec ce piquant des vers qui faisait le principal succès de Benserade dans le ballet, Molière, non content d'y juxtaposer la comédie, — comme s'en

milieu où se donnaient de pareils spectacles, et faire pendant au cadre des salles de palais par celui des théâtres de verdure dans les parcs royaux ou seigneuriaux, nous citerons le témoignage *de visu* de la Fontaine, relatant pour son ami Maucroix la fête de Vaux, du 17 août 1661, où fut donnée la première des *Fâcheux* qui inaugurèrent le nouveau genre :

« Si tu n'as pas reçu réponse à la lettre que tu m'as écrite, ce n'est pas ma faute; je t'en dirai une autre fois la raison, et je ne t'entretiendrai, pour ce coup-ci, que de ce qui regarde Monsieur le Surintendant : non que je m'engage à t'envoyer des relations de tout ce qui lui arrivera de remarquable ; l'entreprise serait trop grande, et, en ce cas-là, je le supplierais très humblement de se donner quelquefois la peine de faire des choses qui ne méritassent point que l'on en parlât, afin que j'eusse le loisir de me reposer. Mais je crois qu'il y serait aussi empêché que je le suis à présent. On dirait que la Renommée n'est faite que pour lui seul, tant il lui donne d'affaires tout à la fois. Bien en prend à cette déesse de ce qu'elle est née avec cent bouches; encore n'en a-t-elle pas la moitié de ce qu'il faudrait pour célébrer dignement un si grand héros; et je crois que, quand elle en aurait mille, il trouverait de quoi les occuper toutes. Je ne te conterai donc que ce qui s'est passé à Vaux, le 17 de ce mois.

« Le Roi, la Reine mère, Monsieur, Madame, quantité de princes et de seigneurs s'y trouvèrent ; il y eut un souper magnifique, une excellente comédie, un ballet fort divertissant, et un feu qui ne devait rien à celui qu'on fit pour l'entrée (*de la reine, le* 26 *août* 1660).

Tous les gens furent enchantés :
Et le régal eut des beautes
Dignes du lieu, dignes du maître,
Et dignes de Leurs Majestés,
Si quelque chose pouvait l'être.

On commença par la promenade. Toute la cour regarda les eaux avec grand plaisir. Jamais Vaux ne sera plus beau qu'il le fut cette soirée-là, si la présence de la Reine ne lui donne encore un lustre qui véritablement lui manquait. Elle était demeurée à Fontainebleau pour une affaire fort importante : tu vois bien que j'entends parler de sa grossesse. Cela fit qu'on se consola ; et enfin on ne pensa plus qu'à se réjouir. Il y eut une grande contestation entre la Cascade, la Gerbe d'eau, la Fontaine de la Couronne et les Animaux, à qui plairait davantage ; les Dames n'en firent pas moins de leur part.

Toutes entre elles de beauté
Contestèrent aussi, chacune a sa manière ;
La Reine avec ses fils contesta de bonté,
Et Madame d'éclat avecque la lumiere.

« Je remarquai une chose à quoi peut-être on ne prit pas garde. C'est que les Nymphes de Vaux eurent toujours les yeux sur le Roi : sa bonne mine les ravit toutes, s'il est permis d'user de ce mot en parlant d'un si grand prince. En suite de la promenade on alla souper. La délicatesse et la rareté des mets furent grandes ; mais la grâce avec laquelle Monsieur et Madame la Surintendante firent les

était d'ailleurs avisé déjà Boisrobert dans son *Amant ridicule* qui fit partie du *Ballet des Plaisirs* en 1655,

honneurs de leur maison le fut encore davantage. Le souper fini, la comédie eut son tour. On avait dressé le théâtre au bas de l'allée des sapins.

En cet endroit, qui n'est pas le moins beau
De ceux qu'enferme un lieu si délectable,
Au pied de ces sapins et sous la grille d'eau,
Parmi la fraîcheur agréable
Des fontaines, des bois, de l'ombre et des zéphirs,
Furent préparés les plaisirs
Que l'on goûta cette soirée.
De feuillages touffus la scène était parée,
Et de cent flambeaux éclairée :
Le ciel en fut jaloux. Enfin figure-toi
Que lorsqu'on eut tiré les toiles,
Tout combattit à Vaux pour le plaisir du Roi :
La musique, les eaux, les lustres, les étoiles.

« Les décorations furent magnifiques, et cela ne se passa pas sans musique.

On vit des Rocs s'ouvrir, des Termes se mouvoir
Et sur son piédestal tourner mainte figure ;
Deux enchanteurs pleins de savoir
Firent tant par leur imposture,
Qu'on crut qu'ils avaient le pouvoir
De commander à la nature
L'un de ces enchanteurs est le sieur Torelli,
Magicien expert et faiseur de miracles ;
Et l'autre c'est Lebrun, par qui Vaux embelli
Présente aux regardants mille rares spectacles,
Lebrun dont on admire et l'esprit et la main,
Père d'inventions agréables et belles,
Rival des Raphaëls, successeur des Apelles,
Par qui notre climat ne doit rien au romain.
Par l'avis de ces deux la chose fut réglée.
D'abord aux yeux de l'assemblée
Parut un rocher si bien fait,
Qu'on le crut rocher, en effet ;
Mais insensiblement se changeant en coquille,
Il en sortit une nymphe gentille,
Qui ressemblait à la Béjart,
Nymphe excellente dans son art,
Et que pas une ne surpasse*.

* Autre témoignage là-dessus, en faveur de la camarade de Molière, dans une chanson du temps

Peut-on voir nymphe plus gentille
Qu'était Béjart l'autre jour ?
Lorsqu'on vit s'ouvrir sa coquille,
Tout le monde disait à l'entour
Lorsqu'on vit s'ouvrir sa coquille
« Voici la mère d'Amour ».

— luttera à armes égales. Il procédera, lui aussi, par voie d'allusions plus ou moins lyriques ou épigrammatiques, selon l'occasion et la loi du genre. Mais, pour

Aussi récita-t-elle avec beaucoup de grâce
Un prologue, estimé l'un des plus accomplis
Qu'en ce genre on pût écrire,
Et plus beau que je ne dis,
Ou bien que je n'ose dire,
Car il est de la façon
De notre ami Pellisson ;
Ainsi, bien que je l'admire,
Je m'en tairai, puisqu'il n'est pas permis
De louer ses amis.

« Dans ce prologue, la Béjart, qui représente la Nymphe de la Fontaine où se passe cette action, commande aux divinités qui lui sont soumises de sortir des marbres qui les enferment, et de contribuer de tout leur pouvoir au divertissement de Sa Majesté : aussitôt les Termes et les statues qui font partie de l'ornement du théâtre se meuvent, et il en sort, je ne sais comment, des Faunes et des Bacchantes, qui font l'une des entrées du ballet. C'est une fort plaisante chose que de voir accoucher un Terme, et danser l'enfant en venant au monde. Tout cela fait place à la comédie, dont le sujet est un homme arrêté par toute sorte de gens, sur le point d'aller à une assignation amoureuse.

C'est un ouvrage de Molière.
Cet écrivain, par sa manière,
Charme à présent toute la cour.
De la façon que son nom court,
Il doit être par delà Rome :
J'en suis ravi, car c'est mon homme.
Te souvient-il bien qu'autrefois
Nous avons conclu d'une voix
Qu'il allait ramener en France
Le bon goût et l'art de Térence ?
Plaute n'est plus qu'un plat bouffon,
Et jamais il ne fit si bon
Se trouver à la comédie ;
Car ne pense pas qu'on y rie
De maint trait jadis admiré,
Et bon, *in illo tempore* :
Nous avons changé de méthode
Jodelet n'est plus à la mode,
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.

« On avait accommodé le ballet à la comédie, autant qu'il était possible, et tous les danseurs y représentaient des Fâcheux de plusieurs manières : en quoi certes ils ne parurent nullement fâcheux à notre égard ; au contraire, on les trouva fort divertissants, et ils se retirèrent trop tôt au gré de la compagnie.

« Dès que ce plaisir fut cessé, on courut à celui du feu.

triompher, il appellera à son aide la comédie de mœurs,

Je voudrais bien t'écrire en vers
Tous les artifices divers
De ce feu le plus beau du monde,
Et son combat avecque l'onde,
Et le plaisir des assistants.
Figure-toi qu'en même temps
On vit partir mille fusées,
Qui par des routes embrasées
Se firent toutes dans les airs
Un chemin tout rempli d'éclairs,
Chassant la nuit, brisant ses voiles.
As-tu vu tomber des étoiles ?
Tel est le sillon enflammé
Ou le trait qui lors est formé.
Parmi ce spectacle si rare,
Figure-toi le tintamarre,
Le fracas, et les sifflements
Qu'on entendait à tous moments.
De ces colonnes embrasées
Il renaissait d'autres fusées,
Ou d'autres formes de pétart,
Ou quelque autre effet de cet art ;
Et l'on voyait régner la guerre
Entre ces enfants du tonnerre.
L'un contre l'autre combattant,
Voltigeant et pirouettant,
Faisait un bruit épouvantable,
C'est-à-dire un bruit agréable.
Figure-toi que les échos
N'ont pas un moment de repos,
Et que le chœur des Néréides
S'enfuit sous ses grottes humides.
De ce bruit Neptune étonné
Eût craint de se voir détrôné,
Si le monarque de la France
N'eût rassuré par sa présence
Ce Dieu des moites tribunaux,
Qui crut que les dieux infernaux
Venaient donner des sérénades
A quelques-unes des Naïades ;
Enfin la peur l'ayant quitté,
Il salua Sa Majesté.
Je n'en vis rien, mais il n'importe :
Le raconter de cette sorte
Est toujours bon ; et quant à toi,
Ne t'en fais pas un point de foi.

« Au bruit de ce feu succéda celui des tambours ; car le Roi voulait s'en retourner à Fontainebleau cette même nuit, les mousquetaires étaient commandés. On

bien autrement satirique, et même la farce la plus bouffonne.

Il y était autorisé d'ailleurs par les précédents dans les deux sens. On a vu déjà quelle part la satire des mœurs du temps tenait dans les ballets et mascarades[1]. Pour la farce, elle s'était fait là sa place, comme dans la pastorale, avec une effronterie souvent indicible — dont témoignent, par exemple, jusqu'à la fin du règne de Louis XIII, et même par delà, certains couplets du *Ballet des mariages* (1638) et de *la Boutade des Incurables* (vers 1640), ou encore de *la Bouffonnerie de l'issue du cabaret* (vers 1647)[2]. Aussi un historien du genre, — un de ces jésuites, si amis de l'allégorie, et chez lesquels le ballet symbolique trouvera un dernier asile, — le père Menestrier, sera-t-il fondé à écrire :

« On a introduit l'usage de faire des vers en forme d'épigrammes sur la plupart des personnages. C'est en cet endroit que les poètes se donnent souvent la liberté de faire des allusions peu honnêtes et de

retourna donc au château, où la collation était préparée. Pendant le chemin, tandis qu'on s'entretenait de ces choses, et lorsqu'on ne s'attendait plus à rien, on vit en un moment le ciel obscurci d'une épouvantable nuée de fusées et de serpenteaux : faut-il obscurci ou éclairé ? Cela partait de la lanterne du dôme ; ce fut en cet endroit que la nuée creva d'abord. On crut que tous les astres grands et petits étaient descendus en terre, afin de rendre hommage à Madame ; mais l'orage étant cessé, on les vit tous en leur place. La catastrophe de ce fracas fut la perte de deux chevaux :

Ces chevaux qui jadis un carrosse tirèrent,
Et tirent maintenant la barque de Caron,
Dans les fossés de Vaux tombèrent,
Et puis de là dans l'Achéron.

« Ils étaient attelés à l'un des carrosses de la Reine, et, s'étant cabrés à cause du feu et du bruit, il fut impossible de les retenir. Je ne croyais pas que cette relation dût avoir une fin si tragique et si pitoyable.

« Adieu, charge ta mémoire de toutes les belles choses que tu verras au lieu où tu es.

Ce 22 août 1661.

1. Cf. ci-dessus, p. 59.
2. Cf. Recueil de Paul Lacroix, *op. c.*

publier des vers qui sentent la licence des anciennes Saturnales.... Ces vers d'application se sont introduits dans les ballets pour la même raison que les devises dans les carrousels. On a voulu par ce moyen découvrir des passions secrètes et les faire connaître aux personnes pour qui on entreprenait et ces courses et ces danses ; et comme la plupart de ces fêtes se font ou pour des mariages, où l'on ne renouvelle que trop souvent les libertés de la poésie païenne en de pareilles occasions, ou au Carnaval, qui est un temps de débauche, on s'est permis en ces rencontres ce qui ne doit jamais être permis quand on a de la pudeur, et ce que ne devraient jamais souffrir les personnes pour qui se font ces allusions si peu honnêtes. »

Le bon père n'exagère pas quand il fait allusion à « la licence des anciennes saturnales ». Pour s'assurer qu'il est à peine véridique et se renseigner du coup sur la prodigieuse tolérance du goût de la cour de Louis XIII en matière de priapée, comme de scatologie, on n'a qu'à parcourir la phallophorie tout aristophanesque qui y fut représentée en 1628 avec ce titre : *le Ballet des Andouilles portées en guise de momons*[1].

Ces *farcissures* gauloises, dont la scatologie est le moindre défaut et paraît anodine, à côté de leur licence, n'aident pas peu à comprendre la genèse des bouffonneries de *M. de Pourceaugnac*, de *la Comtesse d'Escarbagnas* et du *Malade imaginaire*. Mais ce n'est pas seulement au comique de mœurs et au plaisant de la farce que recourra Molière, pour créer ce genre de la comédie-ballet qui devait supplanter celui des ballets et de ses sous-genres, les *mascarades*, *boutades* et *bouffonneries*, et dont il définit en ces termes la poétique et la nouveauté dans son avant-propos des *Fâcheux* :

« Il ne sera pas hors de propos de dire deux paroles des ornements qu'on a mêlés avec la comédie. Le dessein était de donner un ballet aussi et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet,

1. Cf. Recueil Paul Lacroix, *op. c.*

et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits : de sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie; mais, comme le temps était fort précipité et que tout cela ne fut pas réglé entièrement par une même tête, on trouvera peut-être quelques endroits du ballet qui n'entrent pas dans la comédie aussi naturellement que d'autres. Quoi qu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité; et, comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir. »

Il n'eut garde de bannir du genre ces galanteries romanesques et pastorales qui y donnaient le ton dès l'origine, et ces personnages héroï-comiques et mythologiques qui y avaient toujours eu leurs entrées. De là un premier groupe de ses comédies-ballets que nous mettrons à part, filles de sa seule fantaisie, et en la compagnie desquelles le brillant *Amphitryon* se place tout naturellement, à quelque distance qu'elles en soient.

La Princesse d'Élide, « comédie galante, mêlée de musique et d'entrées de ballet », fut représentée pour la première fois, le 8 mai 1664, parmi ces fêtes données dans « la maison accomplie, le palais enchanté » de Versailles et dont nous avons une relation suggestive[1], sous ce titre, en tête de l'édition de 1665 : « Les Plaisirs de l'île enchantée. Course de bagues. Collation ornée de machines. Comédie de Molière de *la Princesse d'Élide*, mêlée de danse et de musique. Ballet du palais d'Alcine. Feu d'artifices et autres fêtes galantes et magnifiques, faites par le roi, à Versailles, le 7e de mai 1664 et continuées plusieurs autres jours. »

Il faut noter au passage que c'est l'avant-dernier de

1. On trouvera aussi la relation de Marigny, fort spirituelle et d'autant plus suggestive, dans l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. IV, p. 251-261.

ces autres jours, le 12e de mai, que Molière risqua devant le roi, les deux reines et leurs six cents invités, les trois premiers actes de *Tartuffe*. Cette pièce dont la fortune sera si orageuse, et qui devait attendre quatre ans « la permission d'être représentée en public sans interruption », fut alors « trouvée fort divertissante », au dire de la relation citée plus haut et à la rédaction de laquelle Molière ne fut peut-être pas étranger. Mais Marigny nous est aussi témoin, dans la sienne, que toute l'assemblée était « sortie charmée du divertissement » de *la Princesse d'Élide*, la musique et les entrées de ce diable d'enchanteur de Lulli aidant. Ceci contribua-t-il à faire passer cela, et cet accueil favorable fut-il le fruit d'un calcul de Molière qui s'était prodigué dans ces fêtes, à l'envi de Lulli ? L'hypothèse est probable et elle a le double mérite de faire ressortir ce fait que les complaisances du génie de Molière, amuseur du roi, étaient la rançon de ses audaces satiriques, et de rendre la postérité indulgente, et même reconnaissante, non seulement pour les *verves* les plus folles de ses comédies-ballets-farces, mais aussi pour les inévitables fadaises de ses comédies galantes et pastorales.

Pour celle de *la Princesse d'Élide*, il tira son sujet de *Dédain contre dédain* (*el Desden con el desden*) de Moreto. C'est un raccourci d'un excellent original qui est suivi de très près, et sans la fécondité ordinaire de Molière imitateur[1]. Cette œuvre sur commande fut même exécutée par lui avec une précipitation telle qu'il n'avait pu mettre en vers que le premier acte et la moitié de la première scène du second :

1. Pour la démonstration de ce fait, unique dans l'histoire de l'esprit de Molière, Cf. *Molière et le théâtre espagnol*, par E. Martinenche, Paris, Hachette, 1906, p. 142 sqq.

« Vous saurez, dit joliment Marigny, qu'il avait eu si peu de temps pour la composer qu'il n'y avait qu'un acte et demi en vers, et le reste était en prose, de sorte qu'il semblait que, pour obéir promptement au pouvoir de l'enchanteresse Alcine, la Comédie n'avait eu le temps que de prendre un de ses brodequins, et qu'elle était venue donner des marques de son obéissance un pied chaussé et l'autre nu ».

Au reste, c'est avec ce pied nu que la pièce est venue jusqu'à nous, soit que Molière n'ait pas trouvé le temps de la *chausser*, soit qu'il ait cru devoir s'en abstenir, comme on l'a conjecturé, par respect pour le si joli chef-d'œuvre d'où il avait tiré cette fantaisie. En tous cas, voilà une preuve, et qui n'est pas la moindre, du labeur sans trêve auquel le soumettait son quadruple métier d'auteur, d'acteur, de directeur de troupe et d amuseur du roi.

Mais il faut, pour le compte rendu de la représentation, rendre la parole à Marigny qui en use si bien :

Elle ne laissa pas d'être fort galante, et l'on prit assez de plaisir à voir un jeune prince amoureux d'une princesse fort dédaigneuse, et qui n'aimait que la chasse, venir à bout de sa fierté par une indifférence affectée, et tout cela selon les bons avis d'une espèce d'Angélie, c'est-à-dire d'un fou ou soi-disant, plus heureux et plus sage que trente docteurs qui se piquent d'être des Catons :

Tous ne sauraient par les mêmes emplois
 Avoir de l'accès près des Rois ;
 Cependant chacun y veut être ;
 On gronde, on peste tout le jour
Contre tel qui n'est pas ce qu'il veut y paraître ;
 Mais, pour moi, je tiens qu'à la cour
 N'est pas fou qui plaît à son maître.

Toute la pièce était mêlée de danses et de concerts des plus belles voix du monde ; et comme les amants ne se brouillent jamais si fort qu'ils ne se marient a la fin de la comédie, cela ne manqua pas d'arriver ; et pour les divertir le soir de leurs noces, leurs courtisans se déguisèrent, et finirent la pièce par la plus belle et la plus surprenante entrée que l'on ait jamais vûe....

Tout cela fut exécute avec tant d'ordre, que tout le monde avoua qu'il fallait que Lulli, qui était l'inventeur de toute cette harmonie, et de cette entrée si belle et si galante, fût cent fois plus diable que la diablesse Alcine même. Toute l'assemblée sortit charmée de ce divertissement : les dames avouerent de bonne foi que l on avait découvert dans la comédie le véritable moyen de les ramener à la raison, lorsqu'elles font les difficiles et les farouches ; les cavaliers jurèrent de se servir plutôt de cet expédient que de se pendre de désespoir pour la plus belle Anaxarète de la terre.

Cette galanterie, qui avait plu dans la pièce, était rendue parfois fort piquante par la manière dont le prince Euryale, sur le conseil du fou Moron, venait à bout, par son « indifférence affectée », de la fierté dédaigneuse de la princesse. Voici comment il chemine dans son cœur :

La princesse. — Il est beau qu'une femme soit insensible, et conserve son cœur exempt des flammes de l'amour ; mais ce qui est vertu en elle devient un crime dans un homme ; et, comme la beauté est le partage de notre sexe, vous ne sauriez ne nous point aimer, sans nous dérober les hommages qui nous sont dus, et commettre une offense dont nous devons toutes nous ressentir.

Euryale. — Je ne vois pas, Madame, que celles qui ne veulent point aimer doivent prendre aucun intérêt à ces sortes d'offenses.

La princesse. — Ce n'est pas une raison, Seigneur ; et, sans vouloir aimer, on est toujours bien aise d'être aimée.

Euryale. — Pour moi, je ne suis pas de même ; et, dans le dessein où je suis de ne rien aimer, je serais fâché d'être aimé.

La princesse. — Et la raison ?

Euryale. — C'est qu'on a obligation à ceux qui nous aiment, et que je serais fâché d'être ingrat.

La princesse. — Si bien donc que, pour fuir l'ingratitude, vous aimeriez qui vous aimerait ?

Euryale. — Moi, Madame ? point du tout. Je dis que je serais fâché d'être ingrat ; mais je me résoudrais plutôt de l'être que d'aimer.

La princesse. — Telle personne vous aimerait, peut-être que votre cœur....

EURYALE. — Non ! Madame, rien n'est capable de toucher mon cœur. Ma liberté est la seule maîtresse à qui je consacre mes vœux ; et quand le Ciel emploierait ses soins à composer une beauté parfaite, quand il assemblerait en elle tous les dons les plus merveilleux et du corps et de l'âme, enfin quand il exposerait à mes yeux un miracle d'esprit, d'adresse et de beauté, et que cette personne m'aimerait avec toutes les tendresses imaginables, je vous l'avoue franchement, je ne l'aimerais pas.

LA PRINCESSE. — A-t-on jamais rien vu de tel ?

MORON. — Peste soit du petit brutal ! J'aurais envie de lui bailler un coup de poing.

LA PRINCESSE, *parlant en soi.* — Cet original me confond, et j'ai un tel dépit, que je ne me sens pas.

MORON, *parlant au Prince.* — Bon courage, Seigneur ! Voilà qui va le mieux du monde.

EURYALE. — Ah ! Moron, je n'en puis plus ! et je me suis fait des efforts étranges.

Il nous semble que ce ton annonce encore plus le marivaudage qu'il ne rappelle les « fleurettes » de *Mélite* ou de *la Veuve.* Mais voici qui se rapproche encore davantage de la psychologie et même de la langue du *Jeu de l'amour et du hasard* :

LA PRINCESSE. — A vous dire vrai, je suis en peine du jugement que vous ferez de moi, et je voudrais savoir si vous condamnez, ou non, le dessein que j'ai de me donner un époux.

EURYALE. — Vous pourriez faire un tel choix, Madame, que je l'approuverais sans doute.

LA PRINCESSE. — Qui croyez-vous, à votre avis, que je veuille choisir ?

EURYALE. — Si j'étais dans votre cœur je pourrais vous le dire ; mais, comme je n'y suis pas, je n'ai garde de vous répondre.

LA PRINCESSE. — Devinez pour voir, et nommez quelqu'un.

EURYALE. — J'aurais trop peur de me tromper.

LA PRINCESSE. — Mais encore, pour qui souhaiteriez-vous que je me déclarasse ?

EURYALE. — Je sais bien, à vous dire vrai, pour qui je le souhaiterais ; mais, avant que de m'expliquer, je dois savoir votre pensée.

LA PRINCESSE. — Eh bien, Prince, je veux bien vous la découvrir. Je suis sûre que vous allez approuver mon choix ; et, pour ne vous point tenir en suspens davantage, le prince de Messène est celui de qui le mérite s'est attiré mes vœux.

EURYALE. — O ciel !

LA PRINCESSE. — Mon invention a réussi, Moron : le voilà qui se trouble.

MORON, *parlant à la Princesse.* — Bon Madame. (*Au Prince*) Courage, Seigneur ! (*A la Princesse*) Il en tient. (*Au Prince*) Ne vous défaites pas.

LA PRINCESSE. — Ne trouvez-vous pas que j'ai raison, et que ce prince a tout le mérite qu'on peut avoir ?

MORON, *au Prince.* — Remettez-vous et songez à répondre.

LA PRINCESSE. — D'où vient, Prince, que vous ne dites mot, et semblez interdit ?

EURYALE. — Je le suis en vérité ; et j'admire, Madame, comme le ciel a pu former deux âmes aussi semblables en tout que les nôtres, deux âmes en qui l'on ait vu une plus grande conformité de sentiments, qui aient fait éclater, dans le même temps une résolution à braver les traits de l'amour, et qui, dans le même moment, aient fait paraître une égale facilité à perdre le nom d'insensibles. Car enfin, Madame, puisque votre exemple m'autorise, je ne feindrai point de (*je n'hésiterai pas à*) vous dire que l'amour aujourd'hui s'est rendu maître de mon cœur, et qu'une des princesses vos cousines, l'aimable et belle Aglante, a renversé d'un coup d'œil tous les projets de ma fierté....

MORON. — Ma foi, son cœur en a sa provision, et....

LA PRINCESSE (*seule*). — De quelle émotion inconnue sens-je mon cœur atteint et quelle inquiétude secrète est venue troubler tout d'un coup la tranquillité de mon âme ? Ne serait-ce point aussi ce qu'on vient de me dire, et, sans en rien savoir, n'aimerais-je point ce jeune prince ? Oh ! si cela était, je serais personne à me désespérer ; mais il est impossible que cela soit, et je vois bien que je ne puis pas l'aimer. Quoi ? je serais capable de cette lâcheté ! J'ai vu toute la terre à mes pieds avec la plus grande insensibilité du monde ; les respects, les hommages et les soumissions n'ont jamais pu toucher mon âme, et la fierté et le dédain en auraient triomphé ! J'ai méprisé tous ceux qui

m'ont aimée, et j'aimerais le seul qui me méprise ! Non, non, je sais bien que je ne l'aime pas. Il n'y a pas de raison à cela. Mais si ce n'est pas de l'amour que je sens maintenant, qu'est-ce donc que ce peut être ? Et d'où vient ce poison qui me court par toutes les veines, et ne me laisse pas en repos avec moi-même ?

Quant à « l'agréable » Moron, « plaisant de la princesse », qui vient se faire de fête entre nos deux amoureux, et dont le rôle était tenu par « le sieur de Molière », il est la gaîté de la pièce et de ses intermèdes, avec ses peurs bouffonnes de « Monsieur l'ours », ses parodies plaisantes des fadaises pastorales — :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême,
Si vous ne le savez, je vous apprends que j'aime.
Philis est l'objet charmant
Qui tient mon cœur à l'attache ;
Et je devins son Amant
La voyant traire une vache.
Ses doigts tout pleins de lait, et plus blancs mille fois,
Pressaient les bouts des pis d'une grâce admirable.
Ouf ! Cette idée est capable
De me réduire aux abois — ;

et aussi avec ses saillies, si sensées sous son masque : car

Il a plus de bon sens que tel qui rit de lui,

et il reconnaît le pour et le contre de « l'emploi où il se trouve », comme dira, dans un des placets pour *Tartuffe*, l'auteur qui le joue :

L'office de bouffon a des prérogatives ;
Mais souvent on rabat nos libres tentatives.

Mais ici il n'use guère de ses prérogatives pour la satire, et la pièce reste dans le ton de la galanterie annoncée, attendue et ambiante.

Il en est de même de « *Mélicerte*, comédie pastorale

héroïque, représentée la première fois à Saint-Germain-en Laye, pour le roi, au *Ballet des Muses*, en décembre 1666 ». Les chansons et les vers de ce ballet étaient de Benserade, ainsi que le plan peut-être, mais, dans ce cadre, Molière n'inséra pas moins de trois pièces : *Mélicerte*, *la Pastorale comique* (5 janvier 1667) et *le Sicilien* (14 février? 1667).

Pour *Mélicerte*, le temps a manqué à Molière encore plus que pour *la Princesse d'Élide*. Dans celle-ci la muse du poète, si elle boitait, était allée du moins jusqu'au bout de son sujet, la prose aidant. Dans celle-là la pièce s'arrêta court, après le deuxième acte, au moment où l'action se noue pathétiquement par l'arrivée du grand seigneur, rival du berger Myrtil.

Molière, qui *picorait* jusque chez ceux qu'il satirisait, avait pris son sujet, un rien, dans un épisode du *Grand Cyre*, *les Amours de Timarète et de Sésostris*[1], y compris l'idée du moineau prisonnier qui, ayant les privautés de celui de Lesbie, nous vaut ce joli couplet que débitait le jeune Baron, alors âgé de treize ans, dans le rôle de l'amoureux Myrtil :

Innocente petite bête,
Qui contre ce qui vous arrête
Vous débattez tant à mes yeux,
De votre liberté ne plaignez point la perte :
Votre destin est glorieux,
Je vous ai pris pour Mélicerte.

1. Nicolas Guérin, fils d'Armande Béjart et de l'acteur Guérin qu'elle avait épousé après la mort de Molière, a, le premier, signalé cette source, peut-être d'après « les papiers » de l'auteur, quoiqu'il dise n'y avoir trouvé ni un fragment, ni une idée pour finir la pièce. C'est ce qu'il crut devoir risquer toutefois, *le Grand Cyre* aidant, et effectua, en estropiant les vers des deux premiers actes pour les rendre libres, et écrivant un troisième acte, le tout avec plus de bonne volonté que de bonheur. — Pour une autre source possible du *Misanthrope*, dans le même *Grand Cyre*, cf. une indication de F. Brunetière, dans *les Époques de la comédie de Molière*, « Revue des Deux Mondes », 1er janvier 1906, p. 207.

Elle vous baisera, vous prenant dans sa main,
Et de vous mettre en son sein
Elle vous fera la grâce.
Est-il un sort au monde et plus doux et plus beau ?
Et qui des rois, hélas ! heureux petit moineau,
Ne voudrait être en votre place [1] ?

Il y a assez de grâce et de psychologie galante, dans cette pastorale sur commande, pour mériter, sinon que le gazetier Robinet l'ait appelée « une belle comédie », ce qui témoigne du moins de son succès, mais pour qu'on lui applique ce jugement de Villemain sur une bergerie de Shakespeare : « C'est un genre faux, agréablement touché par un homme de génie ».

Malgré le bon accueil fait à cet impromptu, Molière, n'ayant sans doute pas le temps de l'achever et ne voulant pas le laisser reparaître ainsi tronqué, crut mieux faire, en attendant de pouvoir donner *le Sicilien*, d'improviser, au cours des fêtes, une pastorale qui ne fût rien moins qu'héroïque comme *Mélicerte*; et il écrivit *la Pastorale comique*.

La Gazette nous dit que ce fut « une pastorale des mieux concertées », et que, le ballet aidant, « elle divertit agréablement la Cour ». On n'en saurait juger par ce qui en reste — à savoir le sec programme et les couplets à chanter conservés par le livret du ballet des muses, — Molière n'ayant pas cru devoir éditer cet impromptu, et ses fidèles éditeurs de 1682 n'en ayant sans doute rien trouvé dans ses papiers.

Mais nous avons la plus originale des trois pièces

1. On remarquera que ce couplet est une variation sur ces deux vers du satyre de *la Princesse d'Élide* :

Consolez-vous, pauvres petites bêtes,
Celui qui vous a pris est bien plus pris que vous.

insérées dans le ballet des Muses, *le Sicilien ou l'Amour peintre* (14 février? 1667).

Rapprochée par exemple de *l'École des femmes*, ou encore de *l'École des maris* dont elle rappelle le dénouement, avec don Pèdre au lieu et place de Sganarelle, cette comédie-ballet apparaît, en face d'un même sujet que Molière avait traité déjà si pathétiquement, comme une des plus jolies preuves de la souplesse de son génie.

Une fantaisie gracieuse, qui ne dédaigne pas les travestis et même le galimatias de la farce, y préside à une action gentiment intriguée et qui vagabonde d'ailleurs en liberté. Elle y donne aussi le ton, qui est spirituel jusque dans la jalousie et d'une galanterie enjouée dont voici un échantillon :

ISIDORE (*à Adraste l'amoureux peintre*). — Si votre pinceau flatte autant que votre langue, vous allez me faire un portrait qui ne me ressemblera pas.

Le style est en harmonie avec cette fantaisie extraordinaire ; et on y relève curieusement quantité de vers blancs[1], lesquels semblaient appeler la musique qui est venue les escorter depuis, et tant de fois[2]. En voici sept que nous relevons dès les dix-huit premières lignes :

Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche....
Sotte condition que celle d'un esclave...
Toujours tout entier aux passions d'un maître...
Il faut que nuit et jour je n'aie aucun repos.
Mais voici ses flambeaux et sans doute c'est lui....
Aussi ne crois-je pas qu'on puisse voir personne
Qui sente dans son cœur la peine que je sens....

1. Cf. Maurice Souriau, *l'Évolution du vers français au* XVII*e siècle*. Paris, Hachette, 1893 : *Les vers dans la prose de Molière*, p. 343 sqq.

2. Aux partitions de la dizaine d'opéras-comiques suscités par le texte du *Sicilien* et cités dans l'édition Despois-Mesnard, t. XI, p. 145, il faut joindre celles d'Apell (jouée dans la principauté de Hesse en 1796) ; de Mezeray (Strasbourg, 1825), dont nous devons l'indication à M. Albert Soubies ; enfin celle de G. Pfeiffer, présentement au répertoire de l'Opéra-Comique.

C'est, on le voit, une pièce d'une constitution particulière, pour la forme comme pour le fond, et qui prouve curieusement de quels caprices charmants était capable l'imagination de Molière, sans qu'il faille pour cela le rapprocher de Shakespeare. Qu'il y a loin en effet, dans le domaine de la fantaisie, de la capiteuse et radieuse féerie du *Songe d'une Nuit d'été*, à cet agile colin-maillard d'amoureux très pratiques, sous le nez à l'évent d'un tigre de Sicile, dans le noir d'une nuit à la Scaramouche! A chacun son genre et ne forçons pas plus la comparaison que ces maîtres ne forçaient leur génie[1].

C'est encore dans des fêtes de Saint-Germain que Molière donna, le 4 février 1670, *les Amants magnifiques*, « comédie mêlée de musique et d'entrées de ballet », encadrée dans un « Divertissement royal ».

Il eut cette fois pour collaborateur le roi lui-même, comme il en témoigne dans son avant-propos, en ces termes :

> Le roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir; et pour embrasser cette vaste idée, et enchaîner ensemble tant de choses diverses, Sa Majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, où l'on doit célébrer la fête des jeux Pythiens, régalent à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser.

Cette dette envers le roi était lourde, non par son prix certes, mais par la difficulté de faire quelque chose de ce rien banal, lieu commun de fade galanterie. Pour sauver la stérile petitesse du sujet, sans désobéir à son

1. Sur la comédie de Shakespeare et le public de Molière, Cf. *Conférences dramatiques*, par Eugène Lintilhac, Paris, Paul Ollendorff, 1898, p. 84. sqq.

royal inventeur, Molière s'avisa de donner aux deux princes un rival qui les évince et obtient la main de la princesse Ériphile, bien que d'un rang inférieur, n'étant que général. Si cette situation ne contient pas les allusions qu'on a voulu y voir aux amours de Lauzun et de la Grande Mademoiselle, encore trop secrètes[1], du moins le souvenir de *don Sanche* est-il plus probable.

Mais, à dire vrai, Molière n'avait de dette, dans la conduite du sujet, qu'envers lui-même. Il reprit en effet à *la Princesse d'Élide* le personnage du « plaisant de cour », et Moron y devint Clitidas, lequel est chargé, comme son devancier, de conseiller l'amoureux trop timide et d'amener la princesse trop fière à se piquer au jeu. Il s'y prend à peu près comme son modèle, et avec la même adresse narquoise, sinon avec la même gaîté. Mais, s'il est moins bouffon, il est plus satirique. C'est ce qu'on oublie trop, quand on lui préfère Moron, témoin ce bout de dialogue où l'on croit entendre Molière lui-même sous le masque, et même sous celui du raillé comme du railleur, encore mieux que dans les vers cités plus haut de *la Princesse d'Élide* :

CLITIDAS. — Ma foi, Madame, j'ai craint quelqu'un des accidents qui arrivent d'ordinaire dans ces confusions. Cette nuit, j'ai songé de poisson mort, et d'œufs cassés, et j'ai appris du Seigneur Anaxarque que les œufs cassés et le poisson mort signifient malencontre.

ANAXARQUE. — Je remarque une chose : que Clitidas n'aurait rien à dire s'il ne parlait de moi.

CLITIDAS. — C'est qu'il y a tant de choses à dire de vous, qu'on n'en saurait parler assez.

ANAXARQUE (*astrologue*). — Vous pourriez prendre d'autres matières, puisque je vous en ai prié.

1. Cf. une démonstration serrée de l'invraisemblance de cette captieuse hypothèse dans l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. VII, p. 432 sqq.

Clitidas. — Le moyen? Ne dites-vous pas que l'ascendant est plus fort que tout? et, s'il est écrit dans les astres que je sois enclin à parler de vous, comment voulez-vous que je résiste à ma destinée?

Anaxarque. — Avec tout le respect, Madame, que je vous dois, il y a une chose qui est fâcheuse dans votre cour, que tout le monde y prenne liberté de parler, et que le plus honnête homme y soit exposé aux railleries du premier méchant plaisant.

Clitidas. — Je vous rends grâce de l'honneur.

Aristione. — Que vous êtes fou de vous chagriner de ce qu'il dit!

Clitidas. — Avec tout le respect que je dois à Madame, il y a une chose qui m'étonne dans l'astrologie : comment des gens qui savent tous les secrets des Dieux, et qui possèdent des connaissances à se mettre au-dessus de tous les hommes, aient besoin de faire leur cour, et de demander quelque chose?

Anaxarque. — Vous devriez gagner un peu mieux votre argent, et donner à Madame de meilleures plaisanteries.

Clitidas. — Ma foi! on les donne telles qu'on peut. Vous en parlez fort à votre aise, et le métier de plaisant n'est pas comme celui d'astrologue. Bien mentir et bien plaisanter sont deux choses fort différentes, et il est bien plus facile de tromper les gens que de les faire rire.

Aristione. — Eh! Qu'est-ce donc que cela veut dire?

Clitidas (*se parlant à lui-même*). — Paix! impertinent que vous êtes. Ne savez-vous pas bien que l'astrologie est une affaire d'État, et qu'il ne faut point toucher à cette corde-la? Je vous l'ai dit plusieurs fois, vous vous émancipez trop, et vous prenez de certaines libertés qui vous joueront un mauvais tour : je vous en avertis; vous verrez qu'un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu'on vous chassera comme un faquin. Taisez-vous, si vous êtes sage.

Le marivaudage — il n'y a pas ici d'autre mot — que nous avions signalé dans les sentiments et dans le ton de *la Princesse d'Élide* s'accentue encore dans *les Amants magnifiques* (a. II, sc. II et sc. III; a. IV, sc. IV). On en jugera par cette scène où Sostrate est envoyé par la reine mère près d'Ériphile qu'il aime, et dont il est aimé avec un secret réciproque, pour savoir d'elle quel est celui des deux princes, ses rivaux, qu'elle acceptera pour époux.

SOSTRATE — J'ai une excuse, Madame, pour oser interrompre votre solitude, et j'ai reçu de la Princesse votre mère une commission qui autorise la hardiesse que je prends maintenant.

ÉRIPHILE. — Quelle commission, Sostrate?

SOCRATE. — Celle, Madame, de tâcher d'apprendre de vous vers lequel des deux Princes peut incliner votre cœur.

ÉRIPHILE. — La Princesse ma mère montre un esprit judicieux dans le choix qu'elle a fait de vous pour un pareil emploi. Cette commission, Sostrate, vous a été agréable sans doute, et vous l'avez acceptée avec beaucoup de joie.

SOSTRATE. — Je l'ai acceptée, Madame, par la nécessité que mon devoir m'impose d'obéir; et si la Princesse avait voulu recevoir mes excuses, elle aurait honoré quelque autre de cet emploi.

ÉRIPHILE. — Quelle cause, Sostrate, vous obligeait à le refuser?

SOSTRATE. — La crainte, Madame, de m'en acquitter mal.

ÉRIPHILE. — Croyez vous que je ne vous estime pas assez pour vous ouvrir mon cœur, et vous donner toutes les lumières que vous pourrez désirer de moi sur le sujet de ces deux Princes?

SOSTRATE. — Je ne désire rien pour moi là-dessus, Madame, et je ne vous demande que ce que vous croirez devoir donner aux ordres qui m'amènent.

ÉRIPHILE. — Jusqu'ici je me suis défendue de m'expliquer, et la Princesse ma mère a eu la bonté de souffrir que j'aie reculé toujours ce choix qui me doit engager; mais je serai bien aise de témoigner à tout le monde que je veux faire quelque chose pour l'amour de vous; et, si vous m'en pressez, je rendrai cet arrêt qu'on attend depuis longtemps.

SOSTRATE. — C'est une chose, Madame, dont vous ne serez point importunée par moi, et je ne saurais me résoudre à presser une princesse qui sait trop ce qu'elle a à faire.

ÉRIPHILE. — Mais c'est ce que la Princesse ma mère attend de vous.

SOSTRATE. — Ne lui ai-je pas dit aussi que je m'acquitterais mal de cette commission?

ÉRIPHILE. — O ça, Sostrate, les gens comme vous ont toujours les yeux pénétrants, et je pense qu'il ne doit y avoir guère de choses qui échappent aux vôtres. N'ont-ils pu découvrir, vos yeux, ce dont tout le monde est en peine, et ne vous ont-ils point donné quelques petites

lumières du penchant de mon cœur ? Vous voyez les soins qu'on me rend, l'empressement qu'on me témoigne : quel est celui de ces deux Princes que vous croyez que je regarde d'un œil plus doux ?

SOSTRATE. — Les doutes que l'on forme sur ces sortes de choses ne sont réglés d'ordinaire que par les intérêts qu'on prend.

ÉRIPHILE. — Pour qui, Sostrate, pencheriez-vous des deux ? Quel est celui, dites-moi, que vous souhaiteriez que j'épousasse ?

SOSTRATE. — Ah ! Madame, ce ne seront pas mes souhaits, mais votre inclination qui décidera la chose.

ÉRIPHILE. — Mais si je me conseillais à vous pour ce choix ?

SOSTRATE. — Si vous vous conseilliez à moi, je serais fort embarrassé.

ÉRIPHILE. — Vous ne pourriez pas dire qui des deux vous semble plus digne de cette préférence ?

SOSTRATE. — Si l'on s'en rapporte à mes yeux, il n'y aura personne qui soit digne de cet honneur. Tous les princes du monde seront trop peu de chose pour aspirer à vous ; les Dieux seuls y pourront prétendre, et vous ne souffrirez des hommes que l'encens et les sacrifices.

ÉRIPHILE. — Cela est obligeant, et vous êtes de mes amis. Mais je veux que vous me disiez pour qui des deux vous vous sentez plus d'inclination, quel est celui que vous mettez le plus au rang de vos amis.

CHORÈBE. — Madame, voilà la Princesse qui vient vous prendre ici, pour aller au bois de Diane.

SOSTRATE. — Hélas ! petit garçon, que tu es venu à propos !

Nous citerons encore, parmi les gentillesses trop peu connues de ces comédies-ballets de notre grand comique, l'imitation si heureuse, — enchâssée dans le troisième intermède[1], — de l'odelette d'Horace :

Donec gratus eram tibi,

1. Dans ce même 3e intermède, se lisent ces vers :

Et tracez sur les herbettes
L'image de vos chansons,

à propos desquels, selon Tallemant des Réaux, Benserade, rival de Molière en

qui fut le germe de ces scènes de dépit amoureux, trois fois renouvelées par Molière (*Dépit amoureux*, *Tartuffe*, *Bourgeois gentilhomme*) et avec un si constant bonheur :

DÉPIT AMOUREUX

PHILINTE.

Quand je plaisais à tes yeux,
J'étais content de ma vie,
Et ne voyais Roi ni Dieux
Dont le sort me fît envie.

CLIMÈNE.

Lors qu'à toute autre personne
Me préférait ton ardeur,
J'aurais quitté la couronne
Pour régner dessus ton cœur.

PHILINTE.

Une autre a guéri mon âme
Des feux que j'avais pour toi.

CLIMÈNE.

Un autre a vengé ma flamme
Des faiblesses de ta foi.

PHILINTE.

Cloris, qu'on vante si fort.
M'aime d'une ardeur fidèle;
Si ses yeux voulaient ma mort,
Je mourrais content pour elle.

l'espèce, et dès lors déferré, se serait récrié plaisamment avec son esprit prompt à la turlupinade :

Et tracez sur les herbettes
L'image de vos chaussons.

Molière se serait vengé par les couplets du 1er intermède « pour le roi représentant Neptune », où l'on vit une parodie du style et de l'esprit turlupin de Benserade, et qui se terminent par ce trait :

Et chez moi la vertu ne fait jamais naufrage.

Ceci est moins sûr, mais l'anecdote reste documentaire.

CLIMÈNE.

Myrtil, si digne d'envie,
Me chérit plus que le jour,
Et moi je perdrais la vie,
Pour lui montrer mon amour.

PHILINTE.

Mais si d'une douce ardeur,
Quelque renaissante trace,
Chassait Cloris de mon cœur
Pour te remettre en sa place?...

CLIMÈNE.

Bien qu'avec pleine tendresse
Myrtil me puisse chérir,
Avec toi, je le confesse,
Je voudrais vivre et mourir.

TOUS DEUX, *ensemble.*

Ah! plus que jamais aimons-nous,
Et vivons et mourons en des liens si doux..

TOUS LES ACTEURS DE LA COMÉDIE *chantent.*

Amants, que vos querelles
Sont aimables et belles,
Qu'on y voit succéder
De plaisirs, de tendresse!
Querellez-vous sans cesse,
Pour vous raccommoder.
Amants que vos querelles.
Sont aimables et belles, etc.

Nous joindrons *Psyché* à cette revue des pièces plus ou moins comiques que Molière écrivit pour faire sa cour au roi, encore si épris de ballets, quoiqu'il n'y dansât plus.

Bien que Corneille ait eu la plus grande part aux vers de *Psyché*, « tragédie-ballet représentée pour le roi dans la grande salle des machines du palais des Tuileries, en janvier et durant tout le carnaval de l'année 1671, par

la troupe du roi, et donnée au public, sur le théâtre de la salle du Palais-Royal, le 24 juillet 1671 »[1]; et bien que Quinault y ait écrit « les paroles qui se chantent en musique », il ne faut pas oublier que Molière est l'auteur du plan, des vers du prologue, de tout le premier acte, de la première scène du second acte et de la même du troisième. Ce n'est que la nécessité de ses autres occupations qui le fit recourir à deux collaborateurs, pour arriver à satisfaire le roi pressé de voir ce sujet mythologique dont un avant-goût lui avait été donné par le *Ballet royal de Psyché* (1656)[2] de Benserade, si du moins le goût ne lui en était pas venu du délicieux roman de la Fontaine (1669).

Au reste la pièce n'est rien moins qu'une tragédie, malgré son titre; et son dénoûment est des plus heureux. A peine est-elle une tragi-comédie, comme l'appelle le livret de 1671; et encore, si elle est telle, est-ce au sens antique du terme, par la qualité des personnages mythologiques de Vénus et de l'Amour : car on ne peut vraiment tenir pour tragique le doux trépas à la cantonade des deux pâles amants de Psyché, non plus que l'enfer de féerie du V[e] acte. D'ailleurs, tout ce qui en a été écrit par Molière est sur le ton galant et héroï-comique de la comédie-ballet.

1. Voici, à titre documentaire là-dessus, l'avant-propos du libraire au lecteur, des l'édition de 1671 : « Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. M. Quinault a fait les paroles qui s'y chantent en musique, à la reserve de la plainte italienne. M. de Moliere a dressé le plan de la pièce, et reglé la disposition, où il s'est plus attaché aux beautés et à la pompe du spectacle qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification, il n'a pas eu le loisir de la faire entiere. Le carnaval approchait, et les ordres pressants du Roi, qui se voulait donner ce magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême, l'ont mis dans la nécessité de souffrir un peu de secours. Ainsi il n'y a que le prologue, le premier acte, la premiere scene du second, et la premiere du troisieme dont les vers soient de lui. M. Corneille a employé une quinzaine au reste; et par ce moyen Sa Majesté s'est trouvé servie dans le temps qu'elle l'avait ordonné».

2. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. II, p. 409 sqq.

Le prologue, qui est entre ciel et terre comme celui d'*Amphitryon*, en rappelle aussi l'allure et le style, notamment dans cette sortie de Vénus, avec la réflexion qu'elle provoque chez l'une des Grâces :

VÉNUS.

Le ridicule excès d'un fol entêtement
Va jusqu'à m'opposer une petite fille!
Sur ses traits et les miens j'essuierai constamment
Un téméraire jugement!
Et du haut des cieux où je brille,
J'entendrai prononcer aux mortels prévenus :
« Elle est plus belle que Vénus! »

AEGIALE.

Voilà comme l'on fait, c'est le style des hommes :
Ils sont impertinents dans leurs comparaisons.

On y trouve aussi des lieux-communs de morale lubrique, et qui ne sont pas de Quinault, celui-ci par exemple :

La sagesse
De la jeunesse
C'est de savoir jouir de ses appas.

Le premier acte est émaillé de traits d'une délicate et spirituelle galanterie que ne dépassera pas Corneille dans le reste, toute reverdissante et ingénieuse, gracieuse et émue que s'y soit montrée sa muse chenue[1].

1. On sait d'ailleurs que celle-ci était rajeunie par la galante admiration du vieux poète pour Armande Béjart qui jouait *Psyché*, témoin ce couplet de l'héroïne aux deux amants qui la pressent de choisir :

Ma main, pour se donner, attend l'ordre d'un père,
Et mes sœurs ont des droits qui vont devant les miens.
Mais si l'on me rendait sur mes vœux absolue,
Vous pourriez avoir trop de part à la fois,
Et toute mon estime entre vous suspendue
Ne pourrait sur aucun laisser tomber mon choix.
A l'ardeur de votre poursuite
Je répondrais assez de mes vœux les plus doux ;
Mais c'est parmi tant de mérite
Trop que deux cœurs pour moi, trop peu qu'un cœur pour vous.

Quant à la scène du dépit jaloux des deux sœurs de Psyché, on y reconnaît la main qui peignit Arsinoé :

AGLAURE.

Et l'on en est réduite à n'espérer plus rien,
A moins que l'on se jette à la tête des hommes.

CIDIPPE.

Oui, voilà le secret de l'affaire, et je voi
Que vous le prenez mieux que moi.
C'est pour nous attacher à trop de bienséance,
Qu'aucun amant, ma sœur, à nous ne veut venir,
Et nous voulons trop soutenir
L'honneur de notre sexe et de notre naissance.

Mais si Molière ne put donner toute sa mesure dans le genre de la comédie mythologique avec *Psyché*, il l'avait donnée, trois ans auparavant, et ballet à part, dans *Amphitryon* (13 janvier 1668).

C'est le chef-d'œuvre du comique de situation dans Molière : c'est aussi celui de toutes les copies d'après l'antique, en matière de comédie, avant et après lui, toute longue qu'en soit la liste, toutes brillantes que soient certaines d'entre elles, — notamment ces *Sosies* de Rotrou qui firent si méchamment accuser de plagiat l'auteur d'*Amphitryon*[1] —.

Ceux-ci servent du moins à voir combien est géniale

1. Voici une légende qui courut et dont le père Nicéron s'est fait l'écho : « Cette comédie (*les Sosies*), a servi de modèle à Molière, et l'on sait par tradition, qu'avant de faire paraître son *Amphitryon*, il en fit brûler près de quatre cents exemplaires, mais ensuite elle a été imprimée en toutes sortes de formes ». (*Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, Paris, Briasson, 1736, t. XVI, p. 95). — Mais il serait puéril de nier que Molière eût *les Sosies* dans la mémoire. Son Mercure s'écriant :

M'as-tu de tes gros yeux assez considéré ?
Comme il les écarquille et paraît effaré !
Si des regards on pouvait mordre
Il m'aurait déjà déchiré,

se souvient évidemment de celui de Rotrou :

sa gaîté. Quand on lit parallèlement Plaute et Rotrou, on est ravi de l'adresse avec laquelle l'un transpose l'autre et ajoute même à son art. Cela paraît le dernier effort de l'adaptation. On trouve dans le détail de la trame une broderie ingénieuse et fine. On ne voit guère comment se pourraient mieux draper à la française les plaisants héros du vieux comique latin, bien loin de souscrire à cette boutade de la Monnoye : « *L'Amphitryon* de Molière est une fort belle copie de Plaute. *Les deux Sosies* de Rotrou, en comparaison, font pitié ». Mais quand on rouvre Molière — si plein qu'on soit de la lecture de ses deux devanciers — dès la première scène, dès le monologue de Sosie, la personnalité de l'accent éclate, l'art prodigieux de dramatiser tout, jusqu'à la lanterne[1], saute aux yeux, la verve

Eh ! bien, m'as-tu, stupide, assez considéré ?
Si l'on mangeait des yeux, il m'aurait dévoré.

Son Amphitryon s'exclamant :

Quels orages de coups vont fondre sur ton dos !

fait directement écho à cette exclamation de son aîné, dans *les Sosies* :

Quel orage de coups va pleuvoir sur ta tête !

Pareil écho encore du propos du capitaine de Rotrou :

Point, point d'Amphitryon où l'on ne dîne point !

chez le Sosie de Molière :

Le véritable Amphitryon
Est l'Amphitryon où l'on dîne.

Pour d'autres preuves de ces réminiscences et suggestions, cf. *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, par J. Jarry. Paris, Durand, s. d., p. 143 sqq. ; — et les notes de l'édition Despois-Mesnard, notamment pour la scène VI de l'acte III, absente de Plaute et imitée de Rotrou, et pour tout le dénoûment. Pour le germe de l'étincelant prologue, puisé dans Plaute, Rotrou et peut-être Lucien, cf. *ibid*, p. 338 sqq...

1. Et cette lanterne est Alcmène
A qui je dois m'adresser.

(Il pose sa lanterne à terre, et lui adresse son compliment.)

A propos de ce trait et du dialogue fictif qui suit, cf. pour un piquant rapprochement avec un passage de même invention et de même allure dans *les Facétieuses nuits* de Straparole, l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. VI. p. 367, n. 7.

inouïe du style enchante, la gaîté jaillit qui ne tarira plus jusqu'au bout. tandis que le rythme subtil des stances libres[1] enlace et enlève. Du coup, on se sent transporté sur un sommet d'où elle paraît bien humble la bonne petite verve de Rotrou, d'où elle recule loin l'*urbanité* de Plaute : on y plane, pour ainsi dire, avec la muse du poète du rire, dans le transport de cette gaîté inextinguible qui était le privilège des dieux d'Homère, tour à tour olympienne et terre à terre, au niveau de ses divers héros et de leurs états d'âme, ces merveilles, morale à part.

En vérité, c'est un grand honneur pour Rotrou et non sa moindre action pour l'immortalité, que d'avoir suggéré ici et là quelque chose en ce miracle d'art. Mais il est des endroits où il n'a nulle part à cet honneur. Des scènes à faire entre Sosie et Cléanthis, par exemple, il n'a pas eu la moindre idée ; et si celles-ci ont eu leur point de départ dans Plaute, ce qui est possible, — dans cette réflexion du Sosie latin faisant écho au passage où Amphitryon se dit que son retour se fera à souhait pour Alcmène : « Et moi, ne crois-tu pas que le mien se fera aussi à souhait pour ma bonne amie ? (*Quid me non rere expectatum amicæ venturum meæ ?*) », — combien petite est ici la dette de Molière et quelle preuve de la fertilité de son génie ! Il s'empare de l'idée renfermée dans cet unique vers et, la fécondant aussitôt par sa science du théâtre, il y applique ce procédé qui consiste à parodier les valets par les maîtres et lui a si bien réussi jadis dans le *Dépit amou-*

1. Pour une piquante démonstration de ce fait que *l'Amphitryon* — une des rares pièces où Molière a pris, comme dans *l'Avare* et *les Femmes savantes*, le temps de donner toute sa mesure d'écrivain et de poète — est écrit, non en vers libres, mais en *stances* libres, cf. *Les Stances libres dans Molière*, par Charles Comte, Versailles, Aubert, 1893.

reux. Le comique jaillit aussitôt et la gaîté du sujet en est multipliée, notamment dans cette scène III de l'acte II où Cléanthis rassure si plaisamment Sosie malgré elle, et qui est bien le point culminant de ce chef-d'œuvre de la gaîté française et de la malice gauloise.

Mais ici il n'en va plus de même que pour *la Princesse d'Élide* ou *les Amants magnifiques* ou *Psyché* et chacun doit n'avoir qu'à se souvenir : citer pour prouver, ce serait faire injure à notre lecteur, comme à notre auteur.

Ainsi, dans le domaine même de la comédie de fantaisie et du comique de situation et de mots, l'auteur d'*Amphitryon* a déployé une gaîté et fait étinceler un style tels que le seul Regnard y paraîtra un successeur digne de lui. Mais nous allons pénétrer maintenant dans ce domaine de la comédie d'observation sur les cîmes de laquelle son génie est resté jusqu'ici solitaire.

CHAPITRE IV

LA FARCE, LA COMÉDIE DE MŒURS ET LA COMÉDIE DE CARACTÈRE DANS MOLIÈRE, JUSQU'A « TARTUFFE ».

Molière à « l'école du monde » : ses procédés d'observation : les reproches de plagiat et de cacographie

Union des trois genres de comique dans son œuvre. — Le goût et la tradition de la farce autour de Molière. — Ses farces provinciales : *la Jalousie du Barbouillé*, *le Médecin volant*. — *Les Précieuses ridicules* (1659). — *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660). — *Dom Garcie de Navarre* (1661). — *L'École des maris* (1661). — *Les Fâcheux* (1661). — *L'École des femmes* (1662). — *La Critique de l'École des femmes* (1663). — *L'Impromptu de Versailles* (1663). — *Le Mariage forcé* (1664).

Nous avons pu passer en revue certaines pièces de Molière, en les détachant du reste de son théâtre, à savoir les deux comédies du début où, se mettant à l'école des Italiens, il hésitait visiblement sur la voie à suivre, et les comédies-ballets, plus ou moins mythologiques, où sa verve se délassait de ses « doctes peintures » par celles où « sa fantaisie se donne l'essor ». Mais pousser plus loin la classification et distinguer dans ses autres œuvres entre les farces, les comédies de mœurs et celles de caractère, ce serait s'arrêter à la surface de ces œuvres et méconnaître tout ce qu'il y a de curieuse et caractéristique unité dans l'aspect de leur ensemble, comme dans l'allure du génie qui leur donna naissance, dès qu'il eut choisi sa voie.

Dans *l'Impromptu de Versailles*, Molière dit à l'auteur du Croisy : « Vous devez vous remplir de ce personnage »[1]. Ce conseil qu'il donne à son camarade, il le suivait évidemment lui-même et si bien, au témoignage de la fille de ce même du Croisy, « qu'il séduisait les spectateurs au point qu'ils ne distinguaient plus le personnage représenté d'avec le comédien qui le représentait »[2]. Mais ce qui nous intéresse encore davantage, c'est qu'il composait sans doute l'original, comme il voulait que l'interprète composât le rôle. Il se fait appeler dans *l'Impromptu* par Mlle Hervé, en tant qu'auteur, « ce contrefaiseur de gens ». Il nous y montre d'ailleurs qu'il ne l'était pas moins, comme acteur, par la manière dont il contrefait « les grands comédiens » de l'hôtel. Ce qui apparaissait d'abord de plus caractéristique en lui, c'était cette « singerie », comme disaient ses adversaires, c'est-à-dire cette puissance d'observation toujours en éveil, toujours aux aguets, toujours avide de prendre son bien, de « se remplir », chez le barbier de Pézenas, comme dans l'antichambre du roi. Voilà ce qui, au dire du *Bolœana*, le faisait appeler par Boileau *le Contemplateur*.

Au reste nous le voyons à l'œuvre dans la *Zélinde* de de Visé[3], qui ne songeait certes pas à contribuer à la gloire de celui qu'il ne visait alors qu'à rendre ridicule et odieux : « Depuis que je suis descendu, Élomire n'a pas dit une seule parole. Je l'ai trouvé appuyé sur ma boutique, dans la posture d'un homme qui rêve. Il avait

1. On retrouve la même expression et le même procédé dans *la Critique* où Élise dit à Chimène : « Je suis si *remplie de vous* que je tâche d'être votre singe et de vous contrefaire en tout ».

2. Cf. pour tout ce témoignage sur Molière et ses camarades, — intéressant, toutes réserves faites — l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. III, p. 378 sqq.

3. Cf. ci-après, p. 337.

les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles; il paraissait attentif à leurs discours, et il semblait, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardait jusques au fond de leurs âmes, pour y voir ce qu'elles ne disaient pas; je crois même qu'il avait des tablettes, et qu'à la faveur de son manteau, il a écrit sans être aperçu ce qu'elles ont dit de plus remarquable. — Peut-être que c'était un crayon, et qu'il dessinait leurs grimaces pour les faire représenter au naturel sur son théâtre. — S'il ne les a dessinées sur ses tablettes, je ne doute point qu'il les ait imprimées dans son imagination. C'est un dangereux personnage. Il y en a qui ne vont point sans leurs mains; mais l'on peut dire de lui qu'il ne va point sans ses yeux ni sans ses oreilles »[1].

C'est ainsi que Molière lisait d'abord ce « grand livre du monde », comme l'appelle Descartes. et dont il dira lui-même dans *l'École des maris* :

> Et l'école du monde, en l'air dont il faut vivre,
> Instruit mieux à mon gré que ne fait aucun livre.

Il avait trouvé ce grand livre tout ouvert et écrit en gros caractères, à travers le peuple et la province : « Celui qui se jette dans le peuple et dans la province, écrira La Bruyère, y fait bientôt, s'il a deux yeux, d'étranges découvertes.... Il avance par des expériences continuelles dans la connaissance de l'humanité ». La province avait aiguisé la vue de Molière, quand il vint à Paris la fixer sur les originaux de la cour et de la ville. Aussi à ce regard de contemplateur qu'il dardait autour de lui, n'échappera-t-il presque aucun des défauts risibles de ses contemporains, aucune de ces disconvenances, plus ou moins profondes et déformantes,

1. Cf. encore ci-après p. 227, le témoignage de Neuf-Villenaine.

entre l'individu raidi en son travers ou en son vice et la souplesse nécessaire de l'organisme social, lesquelles constituent le type comique et légitiment le rire collectif qui nous en venge et tend à les corriger spontanément[1]. C'est là qu'il a pu achever ces étranges découvertes dont parle La Bruyère et d'où devait sortir son œuvre. Il s'est préparé ainsi à « entrer comme il faut dans le ridicule des hommes », et à pratiquer sa devise de *la Critique* : « Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature »[2].

Une fois que ces études faites d'après nature, et contrôlées par celles de ses prédécesseurs en chaque sujet, sont « imprimées dans son imagination » ou « dessinées sur ses tablettes », il en tire, suivant que le roi « a commandé » ou qu'il en a le loisir, tantôt de « simples crayons précipités » — comme il dit dans la préface de cet *Amour médecin* fait en cinq jours, *les Fâcheux* l'ayant déjà été en quinze — tantôt des tableaux « tout à fait achevés », comme il l'annonçait à de Visé, quatre ans avant *les Femmes savantes*.

Pour ces crayons ou ces tableaux, il prend ses cadres partout où il les trouve, sans y attacher d'importance, usant au besoin de simples *passe-partout*, de canevas de ses voisins et camarades les bouffons italiens qui en useront de même avec lui. Ses encadreurs ordinaires sont ces auteurs de la *commedia* d'Italie ou de la *comedia* d'Espagne, dont on trouvera quarante volumes dans sa bibliothèque. A cette provision il joint les conteurs

1. « Pour frapper toujours juste, il faudrait qu'il *(le rire)* procédât d'un acte de réflexion. Or le rire, est simplement l'effet d'un mécanisme monté en nous par la nature ou, ce qui revient à peu près au même, par une très longue habitude de la vie sociale. Il part tout seul, véritable riposte du tac au tac ». H. Bergson, *Le Rire*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 201.

2. La formule revient dans *l'Impromptu* où Mlle Béjart dit, à propos du comédien : « les caractères ridicules qu'il imite d'après nature ».

de France et d'outre-monts, de Rabelais à d'Ouville, en passant par Boccace et Cervantès, et en remontant par la tradition orale jusqu'au trésor gaulois de nos farceurs et *fableors*.

De ce chef, sa dette est grosse, et il n'en pouvait être autrement pour une si énorme production qui, des *Précieuses* au *Malade imaginaire*, c'est-à-dire pendant quatorze ans, fut de deux pièces par an, dont treize en cinq actes et huit en trois. Mais quand on a dressé un inventaire minutieux de toutes ces sources et qu'on s'y est reporté consciencieusement, on reste convaincu que si nul n'a plus emprunté que notre grand comique, nul pourtant ne doit moins à ses modèles, surtout dans ses grandes comédies. Il importe assez peu, en effet, qu'il ait pris le fond de *l'Étourdi* à *l'Inavvertito*, à la *Emilia* et à *l'Angelica* ; celui de *Dom Garcie* aux *Gelosie fortunate* de Cigognini ; celui de la *Princesse d'Élide* au *Desden con el desden* de Moreto, etc., ou même qu'il se soit inspiré visiblement de *l'Héritier ridicule* de Scarron, dans ses *Précieuses ridicules*. Ce qui est certain et ce qui importe, c'est qu'en regard de *l'Aululaire* de Plaute ou de la nouvelle des « Hypocrites » de Scarron, l'auteur de *l'Avare* et du *Tartuffe* ait pu répéter avec sérénité la réponse que lui attribue Grimarest, à propos de ses emprunts flagrants au *Pédant joué* : « Il m'est permis de reprendre mon bien où je le trouve ». Quant à cet autre mot de lui qui se lit dans le *Segraisiana* : « Je n'ai plus que faire d'étudier Plante et Térence, ni d'éplucher les fragments[1] de Ménandre, je n'ai

1. On verra dans une communication mémorable de M. Maurice Croiset à l'Institut (séance du 25 octobre 1907 et *Journal des Savants*, nos d'octobre et de novembre) quelle precieuse découverte vient d'augmenter l'etendue de ces fragments « de marbre brisé », comme disait Villemain, jusqu'à nous réveler enfin une pièce, et à peu près entière, du roi des comiques de l'antiquité.

qu'à étudier le monde », s'il paraît un peu prématuré, au lendemain des *Précieuses*, on voudra bien reconnaître qu'à défaut de l'*Avare*, d'*Amphitryon* et des *Fourberies de Scapin*, l'*Ecole des femmes* d'abord, puis coup sur coup le *Tartuffe*, *Dom Juan*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes* et *le Malade imaginaire* allaient en justifier toute la fierté.

C'est en arrivant à *Tartuffe*, ou même dès *l'École des femmes*, que l'on sent vivement le peu de cas qu'on doit faire, au bout du compte, de tous les emprunts de Molière pour les cadres ou même pour les épisodes de ses peintures. Mais il faut avouer que jusque-là ce sentiment est loin d'être aussi vif chez un lecteur réfléchi et informé. La remarque en paraîtra peut-être hardie, mais nous ne pouvons l'esquiver, en conscience. Nous devons même l'étendre un peu, car elle nous paraît importer à la vérité de l'histoire de la comédie au dix-septième siècle.

Lorsqu'on revient à Molière, après avoir lu attentivement ceux qui l'ont précédé et inspiré, et qu'on le regarde aller à la picorée[1], on a dans l'esprit une inquiétude qu'on s'avoue à peine, mais qui est réelle, que nul ne peut éviter — les faux dévots de Molière mis à part, ici comme partout —. On est vivement frappé du nombre et de l'étendue de ses dettes, comme des trouvailles et des mérites de détail de plusieurs de ceux chez qui il a pris son bien. Leur souvenir trop présent obsède et, comme les absents ont tort, même en littérature, on rouvre le maître avec une sourde prévention contre son originalité. Oui, la crainte honnête d'être ingrat envers eux vous incline à un état d'esprit voisin de celui qu'une impression analogue, doublée d'un

1. Cf., ci-après p. 237, n° 1, et nos notes un peu partout, depuis l'*Étourdi*.

sentiment moins désintéressé, créait chez ses contemporains. On ne le voit plus aussi grand, aussi génial qu'il apparaissait avant ces lectures et qu'il est en réalité. On se sent alors tout ému de cette constatation et c'est une émotion qui persiste, tout en s'atténuant graduellement, jusqu'à *l'École des femmes*, où elle se dissipe brusquement. Puis, quand on arrive à *Tartuffe*, on se trouve ridicule de l'avoir eue, et aucune forme de l'admiration pour son auteur ne paraît plus être ingrate envers d'autres. De plus on est tout heureux et tout aise de n'en voir que mieux l'écrasante hauteur du chef-d'œuvre, comme il arrive pour les hautes cimes dans les massifs montagneux, lesquelles ne vous paraissent jamais planer si haut que lorsqu'on les contemple de leur base vraie, après en avoir péniblement gravi les contreforts qui faisaient écran.

En indiquant ces procédés de travail du *contemplateur*, qui importent à l'histoire de ses chefs-d'œuvre, nous devons rappeler qu'au reproche de plagiat qui est allé s'affaiblissant, du moins en France, on a joint, surtout en France, des réserves sur son style que les puristes de notre temps ont portées à leur comble.

Jadis la Bruyère, Fénelon, Bayle et Vauvenargues ont fait sur la langue de Molière, surtout dans ses pièces en vers, des réserves graves qu'un critique contemporain [1] a reprises et ramenées aux points suivants : Molière cheville à outrance, il emploie des figures disparates, des paraphrases et des synonymes oiseux ; sa construction est trop peu périodique ou, comme on dit en termes de l'art, trop paratactique.

1. Cf. Edmond Schérer, *Une hérésie littéraire*, dans *Études sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Levy, t. VIII; et, en sens contraire, Fr. Sarcey, dans *Quarante ans de Théâtre, Molière et la Comédie classique*, Paris, Bibliothèque des *Annales politiques et littéraires*, 1900, p. 24 sqq.

On peut accorder qu'en général ses pièces en vers, — *l'Etourdi* et les trois premiers actes du *Tartuffe* exceptés, avec *les Femmes savantes* et *Amphitryon* surtout — sont inférieures pour le style à ses pièces en prose. Mais, en fait, il est peu de leurs défauts qu'on soit obligé d'excuser par la hâte de l'écrivain : la plupart de ceux qu'on lui reproche dans ses vers (comme des tautologies, ou des chevilles, selon nos modernes puristes) ou, dans sa prose et ses vers (comme « du jargon et du barbarisme », selon les expressions de La Bruyère) se trouvent être, au bout du compte, ou des répétitions nécessaires à l'effet scénique, ou des vérités de plus dans la bouche des personnages chez qui on les relève comme des incorrections, alors qu'il y faudrait admirer le cri de la nature et, pour ainsi dire, le geste naturel de leur pensée. C'est bien le cas de retourner contre La Bruyère et les autres délicats de son espèce une de ses remarques, en répétant avec lui que « le plaisir de la critique nous ôte celui d'être vivement touché de très belles choses ». Or le style de Molière apparaît comme une de ces très belles choses, si l'on veut seulement se souvenir que le théâtre a son style propre, dérivant de sa nature, comme il a son optique.

La touche de Molière, dans ses peintures, pareille à son style, est « à grands traits non tâtés » [1], mais dont la sûreté est admirable. Elle se voit à plein dans ses fresques, ces « petits impromptus dont le roi a voulu se faire un divertissement » et que le poète a « précipités »

1. Mais la fresque est pressante, et veut, sans complaisance,
Une main prompte a suivre un beau feu qui la guide,
Et dont, comme un éclair, la justesse rapide
Répande dans ses fonds, à grands traits non tâtés,
De ses expressions les touchantes beautés.

(*La Gloire du Val-de-Grâce*, édition Despois-Mesnard, t. IX, p. 356.)

sur commande. Montrer un goût dédaigneux, parce que le trait est appuyé, chargé, parfois même caricatural, — *farcesque*, en un mot que nous nous permettons quelquefois, faute d'autre — c'est oublier la manière dont Molière regarde ses modèles pour se remplir d'eux et de leur vivante actualité.

Ici, comme partout, la farce est, à le bien entendre, le point de départ de son génie dont elle reste d'ailleurs le point d'appui plus ou moins visible jusqu'au bout de l'exécution.

L'actualité est ce qui attire d'abord son observation, occupe sa contemplation et donne l'essor à son imagination qui, par-delà le document humain, va à l'éternel de l'humanité : « On veut que ces portraits ressemblent, dit-il dans *la Critique* ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle ».

Il n'y avait pas, en effet, dans la farce que les grossières épices des mots et des choses et le grossissement caricatural des traits à l'italienne, des *masques* : il y avait, du moins dans la vieille farce nationale que connut Molière par des textes, comme par la tradition[1], la satire des mœurs du temps, depuis l'anecdote grasse et scandaleuse, le fait-divers porté tout cru sur les tréteaux, jusqu'à la peinture de certaines conditions sociales caractérisées par des types expressifs, comme nous l'avons amplement montré par les textes[2]. Or si la farce avait quelque peu perdu, sous les surcharges importées d'Italie, cette puissance de concentration et ce goût de la satire sociale que retrouvera Molière, du moins était-elle restée, en son temps comme en celui d'Odet de Turnèbe, cette forme vivace de la satire dramatique

1. Cf. ci-après, p. 215 sqq.
2. Cf. le tome II, *passim*, notamment aux chapitres V et VI.

qu'elle avait été dans le théâtre médiéval. La Louise des *Contents*, après la mésaventure de sa fille, s'écrie: « On me jouera aux *Pois pilés* et à la Basoche », exactement comme l'Anselme de *l'Étourdi*, se voyant berné, se récrie :

> De grâce n'allez pas divulguer un tel conte,
> On en fera jouer quelque farce à ma honte,

ou comme dira la Fontaine:

> Le récit en farce en fut fait,
> On l'appela le pot-au-lait.

Molière partira de cette satire en scène, anecdotique, visant les personnes, et aussi et surtout de cette force de concentration de la farce — dans la peinture du milieu social et de ses espèces typiques — qui en avait été si longtemps l'âme. C'est de là qu'il s'élèvera jusqu'à cette conception de son art qu'il formule ainsi dans *l'Impromptu* : « L'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle ».

Aussi la farce, la comédie de mœurs et la comédie de caractères se côtoient-elles et se pénètrent-elles dans les pièces de Molière dont il nous reste à parler, et qui sont les libres et naturelles productions de son génie, aussitôt qu'il a trouvé sa voie, en désertant celle de la comédie à l'italienne. Toutes doivent être considérées sous ces trois aspects, complémentaires l'un de l'autre et, à vrai dire, inséparables. Il y a une scène de farce jusque dans *le Misanthrope*; il y a des tableaux de mœurs achevés jusque dans *Monsieur de Pourceaugnac*; et il n'y a nulle part des traits de caractère qui ne soient esquissés, soulignés et nuancés par des traits de mœurs.

Caricatures de la farce, portraits de la comédie de mœurs, types de la comédie de caractère, tout cela est juxtaposé dans la galerie comique de Molière, et correspond à ses trois manières de présenter à ses originaux « le miroir public », comme il disait, et de peindre d'après nature. Examiner comment et pourquoi il procède ainsi, c'est retracer la partie la plus intéressante de l'histoire de son génie.

Nous avons montré la vitalité de la farce, au sein du chaos des genres au moyen âge et de leur anarchie à la veille de l'époque classique [1]. Dans le premier tiers du XVIIe siècle, elle a réussi à envahir tous les genres comiques, y compris les genres mixtes. On sentira de reste la vigueur de cette invasion, en se reportant, pour les pastorales, à *la Folie de Silène* ou à *la Carline*; pour les tragi-comédies, à *l'Impuissance* ou à *Tyr et Sidon*; pour les ballets, à celui des *Andouilles* ou à celui des *Mariages* [2].

Nous avons soigneusement fait la part de la farce dans la comédie du XVIIe siècle antérieure à Molière, en vérifiant quelle part de vérité il y a dans cette boutade d'un critique au goût dédaigneux mais sûr, Désiré Nisard : « Le gros sel gaulois est la seule chose qui ait quelque saveur dans le ragoût italo-espagnol ». Nous avons vu la farce, après avoir été tenue un moment en respect par le succès du comique tempéré des comédies de Corneille depuis *Mélite*, reprendre vite et irrésistiblement sa marche envahissante, dès *les Vendanges de Suresnes* et *Alizon* — où deux farceurs, Gros-Guillaume et Alizon, jouent sous leurs noms de théâtre, donnant le ton aux auteurs — et enfin triompher bruyamment.

1. Cf. notre tome II, et notamment la conclusion, p. 413 sqq.
2. Cf. ci-dessus, p. 27, n. 1 ; 58 ; 176 sqq.

en s'alliant au picaresque, dans la comédie burlesque de Scarron.

Au reste, de la vogue persistante de la farce gauloise dans les provinces, au XVIIe siècle, on a des preuves matérielles. Nous avons déjà eu à citer le rajeunissement de la farce du *Porteur d'eau*, en 1632[1]. Mais la principale preuve de la popularité de la farce nationale est dans les nombreuses rééditions de ses textes, telles que celles du recueil Nicolas Rousset (Paris, 1612), du recueil dit de Copenhague, imprimé à Lyon en 1619, etc.[2] On ne se bornait vraisemblablement pas à lire ces vieilles gauloiseries : on les jouait sans doute ici ou là, pêle-mêle avec les turlupinades et les tabarinades. Scarron nous en est garant, dans une « digression » du *Roman comique*, où il avance que la farce est comme abolie sur les théâtres de Paris : « J'ose dire, ajoute-t-il, qu'il y a des compagnies particulières où l'on rit de bon cœur des équivoques basses et sales qu'on y débite, desquelles on se scandaliserait dans les premières loges de l'hôtel de Bourgogne[3] ». Il était vrai et cela nous importe fort à noter. Tallemant des Réaux — dans ses *Historiettes* qui sont si souvent elles-mêmes un monument du goût de la société du temps[4], pour la farce la plus gauloise — nous rapporte par exemple qu'une nuit de carnaval Perrot d'Ablancourt se mit à jouer et

1. Cf. ci-dessus, p. 58.
2. Cf. pour ces rééditions de vieilles farces au XVIIe siècle, le *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, par Petit de Julleville, Paris, Léopold Cerf, 1886, p. 7 et en tête de son analyse des diverses farces.
3. Cf. *Œuvres de Scarron*, Paris, Bastien, t. II, p. 234.
4. M. G. Lanson fait observer judicieusement ceci, dans *Hommes et livres*, (Paris, Lecène et Oudin, 1895, p. 229) : « Madame Panache, les poches pleines de potage et de sauce, fait la joie du grand roi, et la duchesse de Bourgogne joue à son chaste époux le bon tour de lui mettre une dame d'honneur dans son lit, pour s'amuser de la figure qu'il fera. Prenons-y garde : ni Boileau, ni Fénelon, ni la Bruyère ne nous donnent le ton ni le goût de leur temps en fait de plaisanterie ».

à chanter, comme Gaultier Garguille et « le passa de bien loin », tandis qu'un autre de ses amis, entrant dans ce jeu, surpassait Gros-Guillaume. Or ces joyeux compères n'étaient pas les seuls à « se fariner à la farce », comme *la Rancune* du *Roman comique*. En voici une preuve directe.

Sur ce goût déclaré pour la grosse farce, dans la haute société du temps, on sera renseigné curieusement par la lecture du roman autobiographique de Tristan l'Hermite, intitulé *le Page disgracié* (1643?), et notamment du chapitre intitulé : « D'une farce dont un jardinier voulut être[1] ». Nous y assistons à la venue au monde d'un lourdaud, fort adulte, que l'on brûle avec de la bouillie trop chaude, parmi des propos si orduriers que de Visé n'osera pas les transcrire dans ses *Embarras de Godard ou l'Accouchée* qui reproduit pourtant une partie de cette farce laquelle eut un gros succès[2]. Il est vrai que la vieille dame du logis s'en scandalise, mais c'est surtout par aversion pour l'auteur de la farce. Ses pareilles étaient d'ordinaire moins faciles à s'effaroucher des « mots de gueule ». Nous en citerons, comme un témoignage suffisant « les stances » si gauloises de Scarron pour Mme de Hautefort, cette idéale amie du chaste Louis XIII, « à propos du tabouret qu'elle a reçu chez la reine[3] ».

1. Cf. *Le Page disgracié où l'on voit de vifs caractères des hommes de tous tempéraments et de toutes professions*, réédition d'Auguste Diétrich, Paris, Plon, 1898, ch. XXXIX, 2e partie.

2. Cf. ci-après, p. 360 sqq.

3. On ne vous verra plus en posture de pie,
Dans le cercle accroupie,
Au grand plaisir de tous et de votre jarret ;
Votre c.., qui doit être un des beaux c... de France,
Comme un c... d'importance,
A reçu chez la reine enfin le tabouret, etc....

(*Œuvres de Scarron*. Paris, Bastien, t. VII, 1786, p. 257.)

Nous allons retrouver chez le public de Molière ce goût de la farce gauloise, pour le mot comme pour la chose, et à peine mitigé.

Quand l'auteur de *Dom Japhet* écrira dans le *Roman comique*, à la date de 1657, cette assertion, si souvent citée : « mais aujourd'hui la farce est comme abolie », il le faut bien entendre et, pour cela, regarder au contexte[1]. Cela signifie simplement que la mode passait, du moins au théâtre, de la farce française, copiste et aussi émule de celle des Italiens dans leur *commedia dell'arte*, telle que la jouaient « au bourbier de l'Hôtel de Bourgogne »[2] — et que l'a dû voir Molière, en son adolescence — les farceurs en titre, lors défunts ou disparus pour la plupart, les Bruscambille, les Gros-Guillaume, les Turlupin, les Gautier Garguille, les Guillot-Gorju[3]. Voilà à peu près dans quel sens Sauval dira,

1. Cf. *Œuvres de Scarron*, Paris, Bastien, t. II, p. 234, et, pour les notes, la réédition Victor Fournel, Paris, Jannet, 1857, au ch. VIII de la 2e partie.

2. Sur le nom et la portée de cette expression du temps, cf. *Petites comédies rares et curieuses du* XVIIe *siècle*, par V. Fournel, Paris, Quantin, 1884, t. I, p. 27.

3. A propos de ces farceurs, de leur genre de talent et pour leur apologie, voici deux documents du temps que nous tirons, le premier du « *Testament de Gaultier Garguille, trouvé depuis sa mort et ouvert le jour de la réception de son fils adoptif Guillot Gorju* », Paris, 1634 (cf. la réédition de Techener, Paris, 1834, Bibl. Nat. Inventaire, Réserve Y_2 n° 2534), le second de l' « Apologie de Guillot Gorju adressée à tous les beaux-esprits » (de 1534, cf. la réédition, *ibid*, n° 2535) : « Pour le bon Gros-Guillaume, il gardera toujours sa naïveté risible, son inimitable galimatias.... Turlupin que la nature et l'art semblent avoir rendu inépuisable en rencontres et en fourbes pour continuer de plaire à tout le monde, comme il a fait depuis tant d'années, *se servira des comédies de Plaute traduites en français, et de quelques auteurs italiens et espagnols, que le notaire qui reçoit le présent testament a charge de lui livrer quand il en sera requis, et le tout pour augmenter et faciliter sa grande vivacité d'esprit* » : (ce legs ira droit à Molière). — « Les adversaires de Guillot Gorju... allèguent que si la comédie n'était suivie d'une farce, elle serait plus tolérable. Mais au contraire si la comédie n'était assaisonnée de cet accessoire, ce serait une viande sans sauce, et un Gros-Guillaume sans farine étant plutôt une étude qu'un divertissement. Il y a non seulement des farces indifférentes, mais honnêtes.... Savoir s'ils croiraient à la foi de Gros-Guillaume lorsqu'il s'excuserait de leur faire une farce, et s'ils tiendraient leur argent bien employé, s'ils n'étaient servis de ce plat à la fin pour la bonne

à propos de ce dernier farceur : « Quand il descendit du théâtre, la farce en descendit ». C'est la forme littéraire de la farce, c'est-à-dire la comédie en un acte qui tend à l'y remplacer, comme nous l'avons vu par le *Lubin ou le Sot vengé*[1] de Poisson, et le verrons copieusement par la suite. Il est d'ailleurs probable que ce goût de la farce était resté vif, même sur le théâtre, dans les provinces où Molière le retrouvera et le mettra à profit; et c'est ce qui nous importe.

Ce n'est pas, par exemple, dans le manuscrit nº 837 de la Bibliothèque Nationale, qu'il était allé chercher le fabliau du *Vilain Mire*, thème du *Médecin malgré lui*[2]. Il n'avait eu sans doute qu'à le recueillir de la bouche de quelque conteur, dans le coche, à une table d'auberge ou dans une boutique de barbier. La vie de cette littérature gauloise, sous la forme orale, est prodigieusement tenace. On en a une preuve suffisante dans les

bouche, qui est proprement, après une ample collation, une boite de dragées ou de confitures. Que s'il y a quelque chose de licencieux dans son action, il se soumet à la censure des dames, dont il respectera toujours les yeux aussi bien que les oreilles. Mais comme ces hypocondriaques ne savent à quoi se prendre,etc.... »

1. Grâce aux freres Parfait, a l'epoque auxquels ces « sortes de pieces » étaient devenues « extrêmement rares », nous avons un echantillon du genre, suffisant pour le caractériser et nous consoler de n'avoir plus que les titres de *la Malle de Gaultier* ou de *Tire la corde, j'ai la carpe*. C'est la « farce plaisante et recréative » jouée par Gros Guillaume, Turlupin, etc., en 1617, a l'Hôtel de Bourgogne (*Histoire du Théâtre François*, *op. c.*, t IV, p. 254 sqq). Elle est « très forte en gueule et fort impertinente ». Mais elle l'est bien moins que *la Farce de la querelle de Gaultier Garguille et de Perrine sa femme* (*les Chansons de Gaultier Garguille*, Paris, Jannet, 1858), tout a fait digne celle-la des tréteaux du Pont-Neuf et de ces parades du *Théâtre des boulevards* que nous verrons en continuer crûment la tradition, en plein XVIIIe siecle. Pour des plaisanteries du meme calibre, Cf. enfin les *Œuvres completes de Tabarin* par Gustave Aventin. Paris, Jannet, 1858, 2 vol., contenant les quatre farces tabariniques qui nous restent, avec une de Descombes, *les Bossus*, assez drôle. Quant aux *Questions de Tabarin*, d'essence si farcesque, nous remarquerons un premier recueil en avait paru, dès 1652.

2. Cf. J. Bedier, *les Fabliaux*, Paris, Bouillon, 1893, p. 431 ; et Auguts Kugel, *Untersuchungen zu Moliere's* Medecin malgre lui, *Zeitschrift für franzosische Sprache und Litteratur*, Berlin, Gronau, 1398, p. 1-71 ; et ci-après p. 271.

contes de la Fontaine, où se retrouve la tradition si évidente des fabliaux, lesquels n'avaient pas encore été imprimés sous leur forme originelle. Il nous est arrivé de rencontrer, jusque dans La Chaussée, le *gab* si gaulois d'Olivier, reconnaissable trait pour trait, après six siècles écoulés depuis celui où le trouvère du *Voyage de Charlemagne* le débitait à Saint-Cloud, à la foire de l'Endit[1]. Même aujourd'hui il suffit de prêter l'oreille aux farceurs de village, voire à ceux des sociétés bourgeoises, pour reconnaître au passage, dans ces *décamérons* plus ou moins populaires, tel fabliau ou telle farce soigneusement démarquée d'ailleurs et adáptés à des circonstances locales. Il n'est pas de *folkloriste*, comme on dit, qui n'ait eu d'amusantes bonnes fortunes de ce genre[2].

Il est donc probable que Molière fit de même, au cours de ses quinze ans de cabotinage à travers nos provinces. Ce *folklore* dramatique entra sans doute, pour une bonne part, dans cette provision de petites pièces, ou au moins de canevas, qu'il rapporta à Paris : car il doit y avoir une part de vérité dans cette assertion de Grimarest, à propos des *Fâcheux* et des autres sujets de leur auteur : « Il en avait un magasin d'ébauchés par la quantité de petites farces qu'il avait hasardées dans les provinces ».

Sans doute il trouvera à Paris un parti hostile à la farce, celui des fabricants à la douzaine de comédies d'intrigue à l'espagnole. Déjà le grand importateur de

1. Cf. sur ce poème la thèse de M. Jules Coulet, *Études sur l'ancien poème français du Voyage de Charlemagne en Orient*, Montpellier, Coulet et fils, 1907. — Quant a la filiation du susdit gab, telle que nous l'indiquons, on se convaincra vite de sa légitimité, en lisant *le Roi Hugon*, dans La Chaussée, *Œuvres*, Paris, Prault, 1762, tome V, p. 65 sqq.

2. Cf. par exemple, Joseph Bédier, *les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 19 sqq.

comedias, d'Ouville, vantant sa marchandise, faisait dire par l'Angélique de son *Esprit follet* :

Quoi! Fais-je une action trop libre et trop hardie
Si je me plais parfois à voir la comédie?
L'on l'a mise à tel point pour en pouvoir jouir,
Que la plus chaste oreille aujourd'hui peut l'ouïr.

Ce parti se recrutera aussi parmi les rivaux de Molière à ses débuts, parmi ceux qui le traitent dédaigneusement de « premier farceur de France » et déclarent qu'il n'est bon qu'à « faquiniser » : et ces recrues ne se feront pas seulement parmi les Somaize, mais parmi les Montfleury, qui depuis..., mais alors ils défendaient la scène contre les « obscénités » de l'*École des femmes*. C'est sur eux que tombent d'aplomb ces vers de Dorimon dans la *Comédie des comédies* (1661) :

On apprend la vertu, voyant la comédie.
Ceux qui des sots cagots gagnent la maladie
Y peuvent répugner, y venir lentement,
Mais le sage et le docte y vont assidûment.

Quoi qu'il en ait été alors de la comédie où « l'on apprend la vertu », il est certain que Molière, dans son dessein de la régénérer par une forte infusion de la farce, eut le public avec lui, témoin ce cri d'alarme poussé par le Boulanger de Chalussay dans son *Élomire hypocondre*[1] :

Et pour peu que le peuple en soit encor séduit,
Aux farces pour jamais le théâtre est réduit...,
Et nous, bientôt réduits à vivre en Tabarins,
Allons redevenir l'opprobre des humains.

De là l'irritation de la précieuse Climène de *la Critique*, contre les esprits « affamés de plaisanteries », contre « le siècle qui s'encanaille furieusement », contre une

1. Cf. ci-après, p. 344.

pièce « qui salit à tous moments l'imagination », et la verte réplique d'Uranie : « Si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure ».

En somme, à la cour comme à la ville, on voulait rire, à la bonne franquette, c'est-à-dire suivant la tradition gauloise toujours vivace, sans trop se soucier si, selon un mot de Paul de Saint-Victor, le genre renaissant « comme l'enfant salissait ses langes ». Voilà pourquoi Molière et la farce eurent vite cause gagnée au théâtre, quitte à essuyer ensuite les réserves de Boileau, de la Bruyère et de Fénelon.

Si ces grands critiques, admirateurs déclarés de Molière malgré les scrupules de leur goût, avaient mieux connu l'histoire de nos genres comiques, ils auraient atténué ces réserves, en mesurant l'étendue de la dette de son génie envers la farce.

Il est en effet entré dans la bonne comédie, par la farce qui le mène à tout, sans qu'il en sorte autant qu'on l'a longtemps cru[1]. En tout cas — et de même qu'il consultait sa servante sur les effets de ses pièces, au témoignage de Boileau — il ramènera toujours par

1. Le moins faux des jugements que A.-W. Schlegel ait portés sur Molière est le suivant : « D'apres tout ce qui précède, je me crois en droit d'affirmer, contre l'opinion dominante, que c'est dans le comique burlesque que Moliere a le mieux réussi, et que son talent de même que son inclinat on etait pour la farce : aussi a-t-il écrit des farces jusqu'a la fin de sa vie ». (*Cours de litterature dramatique*, traduction de Mme Necker de Saussure, Paris, A. Lacroix, 1865 *Douzième leçon*, t. II, p. 94). — Pour la mise au point de ce jugement, cf. M. Gustave Lanson qui — après F. Genin, dans l'Introduction de son édition de *Pathelin* (Paris, Chamerot 1854, de *Patelin et la vieille comedie*, p. 79 sqq) ; et après Ed. Fournier dans *la Farce et la chanson au théâtre, avant* 1660 (préface de son édition des *Chansons de Gau'tier Garguille*, *op. c.*, p. CIX-CXII) — mais avec une force et une précision, bien supérieures à leurs intuitions et indications a fait ressortir la part de la farce dans l'œuvre de Molière (*Molière et la farce*, *Revue de Paris*, 1er mai 1901), Il faut joindre à ses observations celles de M. E. Martinenche, sur le ferment espagnol, dans *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906, p. 84 sqq.

quelque endroit l'aspect de son sujet à l'optique de la farce, comme pour se bien prouver à lui-même qu'il a visé juste, et comme s'il n'avait été bien sûr de la vérité de ses originaux que quand il les avait *farcés*, selon l'expression de Chapelle[1]. C'est ce qu'il faut voir d'abord et directement se dégager de l'histoire de ses œuvres.

Des neuf farces attribuées à Molière[2], deux nous restent, à défaut de ce *Docteur amoureux* dont Boileau, qui avait pu le voir jouer, regrettait si vivement la perte. Ce sont : la *Jalousie du Barbouillé*, qui deviendra sur le registre de La Grange *la Jalousie de Gros-René* ou encore *Gros-René jaloux* : et *le Médecin volant*. Elles peuvent du moins être tenues pour authentiques avec quelque vraisemblance, vu leur style, l'étroite parenté, et parfois l'identité de leurs sujets et de certains de leurs traits avec ceux de *George Dandin* pour le premier, de *l'Amour médecin* et du *Médecin malgré lui*, pour le second.

La première de ces farces est très probablement imitée d'un canevas italien que nous n'avons plus, mais qui avait eu lui-même pour modèle un conte de Boccace (le quatrième de la septième journée du *Décaméron*).

La seconde farce était aussi, au dire de Somaize, une imitation d'un canevas italien, *il Medico volante*, dont nous avons un manuscrit[3] ayant fait partie du répertoire du fameux Dominique. Ce dernier texte est émaillé de

1. Cf., par exemple, ci-après, p. 61 ; 261 ; 277 ; 281.

2. Pour ce qu'on en sait, cf. l'édition Despois-Mesnard, t. I, p. 3 sqq. Ce sont, outre *la Jalousie du Barbouillé* et *le Médecin volant* : *le Docteur amoureux ; les Trois Docteurs rivaux ; le Maître d'école ou GrosRené écolier* (?); *Gorgibus dans le sac ; le Fagoteux ; le Grand Benêt de fils ; la Casaque*. — C. aussi *Molière's Stegreifen Komödien im besonderen* le Médecin volant, par M. V. Young, *Zeitschrift für französische Sprache*, etc. Berlin, Gronau, 1900, p. 190-222.

3. Cf. Bibl. Nat. Fonds français, n° 9328.

plaisanteries fort obscènes, mais il n'est probablement, lui aussi, qu'une variante de l'original perdu.

Nous avons vu ensuite Molière passer de cette rivalité plus ou moins directe avec la *commedia dell'arte* à l'imitation docile de la *comedia sostenuta*, dans *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*, et prendre péniblement chez les Italiens des leçons d'intrigue.

Il s'affranchit de cette imitation étrangère et rentre dans la voie de la farce nationale, avec *les Précieuses ridicules* (18 novembre 1659). Cependant, si l'on en croyait Somaize, fort sujet à caution, les Italiens auraient encore ici l'honneur d'avoir inspiré Molière, en jouant une pièce dont le canevas — rédigé « en langue toscane fort pure », au dire d'un gazetier du temps — était tiré d'un roman de l'abbé de Pure intitulé : *la Précieuse ou le mystère de la ruelle, dédiée à telle qui n'y pense pas* (Paris, Luynes, 1656-1658), et où la satire est douce jusqu'à être imperceptible. Nous avons observé d'ailleurs combien Scarron serait plus fondé à réclamer l'honneur d'une pareille suggestion avec son *Jodelet ou le Maitre valet* et son *Héritier ridicule*[1]; et nous constaterons que Chapuzzeau aurait aussi des titres analogues avec son *Cercle des femmes*[2].

Il y a bien aussi dans *les Précieuses* trois personnages passe-partout du temps, trois masques à l'italienne, Jodelet d'abord, notre vieille connaissance, surnommé le marquis par le parterre, puis Gorgibus et Mascarille : mais toute cette partie traditionnelle de la pièce est postiche, plaquée sur son fond qui est la satire d'un travers du temps, sous la forme caricaturale, suivant la

1. Cf ci-dessus, p. 82, 86.

2. *Le Cercle des femmes, entretien comique. tiré des dialogues d'Erasme*, Lyon, Michel Dunan (le nom de l'auteur est au privilège qui est daté du 25 avril 1656), Bibl. Nat. Inventaire R 24093 ; cf. ci-apres, p. 346.

pure tradition de la farce nationale. Aussi l'auteur fait-il remarquer dans la préface de sa comédie, avec une ironie acérée, mais avec une conscience très nette de son droit héréditaire : « J'aurais voulu faire voir qu'elle se tient partout dans les bornes de la satire honnête et permise; que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes, qui méritent d'être bernés; que ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tout temps la matière de la comédie; et que, par la même raison que les véritables savants et les vrais braves ne se sont point encore avisés de s'offenser du Docteur de la comédie et du Capitan, non plus que les juges, les princes et les rois de voir Trivelin, ou quelque autre sur le théâtre, faire ridiculement le juge, le prince ou le roi, aussi les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal ».

La pièce est appelée une farce par Thomas Corneille, comme elle l'avait été par Mademoiselle des Jardins, dans le « récit en prose et en vers » qu'elle nous a laissé de sa représentation, lequel est antérieur à l'impression et présente des variantes tout à fait farcesques[1]. Au reste, dans le texte définitif, les traits chargés, dans ce goût hyperbolique de la farce et qui fut rabelaisien, sont nombreux encore, tels que ceux-ci :

Gorgibus. — Ces pendardes-là, avec leur pommade, ont, je pense, envie de me ruiner.... Elles ont usé, depuis que nous sommes ici, le lard d'une douzaine de cochons, pour le moins, et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de moutons qu'elles emploient....

Madelon. — Mais en venir de but en blanc à l'union conjugale, ne

1. Cf. l'édition Despois-Mesnard, t. II, p. 128 n. 3 et p. 134, n. 1, où les précieuses demandent « une soucoupe inférieure » avec « le conseiller des grâces », et où Jodelet déclare « qu'il avait eu un coup de mousquet dans la tête, et qu'il avait rendu sa balle en éternuant ».

faire l'amour qu'en faisant le contrat de mariage, et prendre justement le roman par la queue! Encore un coup, mon père, il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé; et j'ai mal au cœur de la seule vision que cela me fait.....

Cathos. — Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu?

La notation des mœurs n'en est pas moins vigilante. Elle va, toujours comme dans la farce du temps jadis, jusqu'à nommer les bons endroits : « C'est Perdrigeon tout pur! » Voici, par exemple, un croquis du *snobisme* littéraire du temps, dont la charge n'enlève rien à sa justesse, car on y reconnaît aisément celui de tous les temps, en l'espèce, laquelle est immortelle :

Mascarille. — C'est moi qui ferai votre affaire mieux que personne : ils me rendent tous visite; et je puis dire que je ne me lève jamais sans une demi-douzaine de beaux esprits.

Madelon. — Eh! mon Dieu, nous vous serions obligées de la dernière obligation, si vous nous faites cette amitié; car enfin il faut avoir la connaissance de tous ces messieurs-là, si l'on veut être du beau monde. Ce sont eux qui donnent le branle à la réputation dans Paris, et vous savez qu'il y en a tel dont il ne faut que la seule fréquentation pour vous donner bruit de connaisseuse, quand il n'y aurait rien autre chose que cela. Mais pour moi, ce que je considère particulièrement, c'est que, par le moyen de ces visites spirituelles, on est instruite de cent choses qu'il faut savoir de nécessité, et qui sont de l'essence d'un bel esprit. On apprend par là chaque jour les petites nouvelles galantes, les jolis commerces de prose et de vers. On sait à point nommé : « Un tel a composé la plus jolie pièce du monde sur un tel sujet : une telle a fait des paroles sur un tel air; celui-ci a fait un madrigal sur une jouissance; celui-là a composé des stances sur une infidélité; Monsieur un tel écrivit hier au soir un sixain à Mademoiselle une telle dont elle lui a envoyé la réponse ce matin sur les huit heures : un tel auteur a fait un tel dessein; celui-là en est à la troisième partie de son roman; cet autre met ses ouvrages sous la presse ». C'est là ce qui vous fait valoir dans les compagnies; et si l'on ignore ces choses, je ne donnerais pas un clou de tout l'esprit qu'on peut avoir.

La pièce fut jouée, dans le ton de la farce et sous le masque de Mascarille, par Molière, sans qu'il fît rien pour éloigner de lui le docte reproche de *scurrilité* que lui préparait Chapelain, et même de manière à s'attirer dès lors (3 mars 1660) cette appréciation grimaçante de Somaize : « Par son jeu, il a plu à assez de gens pour lui donner la vanité d'être le premier farceur de France »[1].

Il y avait de quoi, et elle devient curieusement symbolique à distance, cette représentation des *Précieuses*, qui eut lieu le 26 octobre 1660, chez Mazarin assis dans sa chaise, malade, tandis que le roi regarde « la comédie, *incognito*, debout, appuyé sur le dossier de ladite chaise de Son Éminence », si content d'ailleurs du spectacle qu'il « gratifie la troupe de trois mille livres ». Le vieux cardinal italien aurait pu dès lors renvoyer les comédiens ses compatriotes à leur pays d'origine : le jeune roi, en gratifiant *le premier farceur de France*, venait de signer l'extrait de naissance de la bonne comédie française.

Dans les caricatures des *Précieuses*, il y avait en effet la vivante esquisse des portraits d'après nature des *Femmes savantes*. Dès son premier pas libre sur la scène comique, la farce menait Molière au seuil de la comédie de caractère : c'est par le génie de la pure farce nationale qu'avait été émancipé celui de notre grand comique.

1. Ce que Somaize dit ici du comédien, il le donne un peu à entendre du comique, et, en tout cas, on l'entendait bien ainsi couramment, témoin l'*Impromptu de l'hôtel de Condé*, où sont accumulées contre lui (et par Montfleury !) les appellations de : « cet auteur burlesque, ce daubeur de mœurs, ce héros de farce ». (Cf. ci-après, p. 334). L'auteur de la curieuse toile qui groupe « les farceurs français et italiens depuis soixante ans », et se voit au foyer de la Comédie-Française, le peindra parmi eux, en 1670, sans qu'il lui parût déplacé là, même à cette date.

Aussi n'eut-il cure de chercher de sitôt une autre inspiration. Six mois après, le 28 mai 1660, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, pure farce, en un acte elle aussi, encore plus étroitement conforme à la tradition du genre national auquel nous devons *Georges le Veau* et consorts[1], vient renouveler et même dépasser le succès des *Précieuses*.

Ici la *commedia dell' arte* n'a rien à revendiquer. car nul n'a pu prouver l'antériorité du canevas intitulé : *le Portrait ou Arlequin cornu d'opinion* (*Il Ritratto overo Arlechino cornuto per opinione*), repris en 1716 par les comédiens italiens. Seul Scarron a fourni l'idée d'une scène avec son *Jodelet duelliste.* Il est vrai que c'est celle qui fut aussitôt appelée par tout Paris « la belle scène », où l'on voit Sganarelle, qui se croit trompé, se donner plaisamment de si bonnes raisons pour ou contre la nécessité de laver dans le sang un tel outrage. Mais, là et ailleurs, quelle originalité et quelle sève de style, quelle drôlerie de mots forts de chose et déjà quels cris de nature !

GORGIBUS.

Lélie est fort bien fait; mais apprends qu'il n'est rien
Qui ne doive céder au soin d'avoir du bien;
Que l'or donne aux plus laids certain charme pour plaire,
Et que sans lui le reste est une triste affaire.
Valère, je crois bien, n'est pas de toi chéri;
Mais, s'il ne l'est amant, il le sera mari.
Plus que l'on ne le croit ce nom d'époux engage,
Et l'amour est souvent un fruit du mariage.
Mais suis-je pas bien fat de vouloir raisonner
Où de droit absolu j'ai pouvoir d'ordonner?....

1. Cf. notre tome II, p. 20 sqq., sur la tradition de ce thème depuis les mimes latins; et ch. VI, chap. V, p. 207 sqq., pour voir que « le groupe le plus riche est celui des farces qui exercent leur verve sur les maux du mariage » : il en est de même dans le théâtre de Molière, car il faut comprendre dans ce groupe *Amphitryon* et même *Tartuffe*, sinon *le Misanthrope* : Cf. ci-après, p. 272.

La suivante.

Le bon Dieu fasse paix à mon pauvre Martin !
Mais j'avais, lui vivant, le teint d'un chérubin,
L'embonpoint merveilleux, l'œil gai, l'âme contente ;
Et je suis maintenant ma commère dolente.
Pendant cet heureux temps, passé comme un éclair,
Je me couchais sans feu dans le fort de l'hiver ;
Sécher même les draps me semblait ridicule :
Et je tremble à présent dedans la canicule.
Enfin il n'est rien tel, madame, croyez-moi,
Que d'avoir un mari la nuit auprès de soi ;
Ne fût-ce que pour l'heur d'avoir qui vous salue
D'un Dieu vous soit en aide ! alors qu'on eternue....

La femme de Sganarelle, *seule.*

Ah ! que j'ai de dépit que la loi n'autorise
A changer de mari, comme on fait de chemise !...

Sganarelle.

Le voilà, le beau fils, le mignon de couchette,
Le malheureux tison de ta flamme secrète,
Le drôle avec lequel !...

Sa femme.

Avec lequel ?... Poursuis.

Sganarelle.

Avec lequel, te dis-je..., et j'en crève d'ennuis....

Sganarelle, *à part et examinant.*

D'où lui vient ce désir ? Mais je m'avise ici....
Ah ! ma foi, me voilà de son trouble éclairci !
Sa surprise à présent n'étonne plus mon âme !
C'est mon homme, ou plutôt c'est celui de ma femme....

Sganarelle, *seul.*

En effet, son courroux, qu'excite ma disgrâce,
M'enseigne hautement ce qu'il faut que je fasse ;
Et l'on ne doit jamais souffrir sans dire un mot
De semblables affronts, à moins qu'être un vrai sot.
Courons donc le chercher, ce pendard qui m'affronte ;

Montrons notre courage à venger notre honte.
Vous apprendrez, maroufle, à rire à nos dépens,
Et sans aucun respect faire cocus les gens !

(*Il se retourne ayant fait trois ou quatre pas.*)

Doucement, s'il vous plaît ! Cet homme a bien la mine
D'avoir le sang bouillant et l'âme un peu mutine;
Il pourrait bien, mettant affront dessus affront,
Charger de bois mon dos comme il a fait mon front.
Je hais de tout mon cœur les esprits colériques,
Et porte grand amour aux hommes pacifiques;
Je ne suis point battant, de peur d'être battu,
Et l'humeur débonnaire est ma grande vertu
Mais mon honneur me dit que d'une telle offense
Il faut absolument que je prenne vengeance.
Ma foi, laissons-le dire autant qu'il lui plaira :
Au diantre qui pourtant rien du tout en fera!
Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer. pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras ?
La bière est un séjour par trop mélancolique,
Et trop malsain pour ceux qui craignent la colique;
Et quant à moi, je trouve, ayant tout compassé,
Qu'il vaut mieux être encor cocu que trépassé :
Quel mal cela fait-il ? La jambe en devient-elle
Plus tortue, après tout, et la taille moins belle ?...
Elles font la sottise et nous sommes des sots !. .

(*Mettant la main sur son estomac.*)

Je me sens là pourtant remuer une bile
Qui veut me conseiller quelque action virile;
Oui, le courroux me prend : c'est trop être poltron :
Je veux résolument me venger du larron.
Déjà pour commencer, dans l'ardeur qui m'enflamme,
Je vais dire partout qu'il couche avec ma femme.

En vérité, n'y a-t-il pas déjà là, sous le grossissement de la farce, des traits définitifs de ce caractère du jaloux que Molière ne se lassera pas de reprendre pour le pousser à la perfection dernière avec *Alceste*? Aussi

l'énigmatique Neuf-Villenaine — premier éditeur de *Sganarelle*, qu'il dit avoir retenu par cœur — est-il fondé à écrire, dans une épître préliminaire, parmi ses badinages : « J'ose même avancer que Sganarelle n'a aucun mouvement jaloux, ni ne pousse aucuns sentiments que l'auteur n'ait peut-être ouïs lui-même de quantité de gens au plus fort de leur jalousie, tant ils sont exprimés naturellement : si bien que l'on peut dire que quand il veut mettre quelque chose au jour, il le lit premièrement dans le monde (s'il est permis de parler ainsi), ce qui ne se peut faire sans avoir un discernement aussi bon que lui, et aussi propre à choisir ce qui plaît. On ne doit donc pas s'étonner, après cela, si ses pièces ont une si extraordinaire réussite, puisque l'on n'y voit rien de forcé, que tout y est naturel, que tout y tombe sous le sens et qu'enfin les plus spirituels confessent que les passions produiraient en eux les mêmes effets qu'ils produisent en ceux qu'il introduit sur la scène. »

Dans *dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* (4 février 1661), Molière, s'emparant plus délibérément du même thème, entreprit de pousser jusqu'au sérieux un portrait de ce caractère du jaloux dont Sganarelle offrait quelques traits si justes en leur charge.

Il avait compté sur un coup d'éclat pour apprendre au public le chemin du théâtre du Palais-Royal, qui venait de faire son ouverture le 20 janvier 1661[1]. Il avait si bien foi dans les mérites de la nouvelle comédie que, faisant une exception à son insouciance ordinaire sur le sort de ses pièces en dehors de la scène, il s'était assuré un privilège pour l'impression de celle-là, huit

1. Cf. ci-dessus, p. 11.

jours avant la première. Il sentit ensuite si vivement son erreur qu'il condamna le manuscrit au cabinet, sans plus s'occuper de sa publication que de celle des comédies-ballets bâclées comme *Mélicerte*.

En fait, peignant le caractère de son jaloux de manière à le rendre émouvant, il l'avait pris au tragique et sa prétendue « comédie » n'était rien moins, pour l'intrigue comme pour le ton, qu'une tragi-comédie et des plus caractérisées.

Il en avait emprunté le scenario à une pièce médiocre de Cicognini, intitulée *Les Jalousies heureuses du prince Rodrigue* (*Le Gelosie fortunate del principe Rodrigo*), imitée peut-être elle-même d'un original espagnol meilleur, mais qui ne s'est pas retrouvé, quoique son existence et sa lecture par Molière paraissent probables[1].

La lecture de *dom Garcie* n'est nullement ennuyeuse. Il semble que l'insuccès de la pièce — du moins à la ville, car la cour eut bien l'air de lui faire un meilleur accueil — se produisant dans le temps même où on applaudissait encore d'autres tragi-comédies qui ne valaient pas celle-là, entre *la Stratonice* de Quinault et le *Policrite* de l'abbé Boyer[2], ait été dû, pour une certaine part, à la prévention du public qui refusait de prendre au sérieux, dans le genre sérieux, la muse comme le jeu de Molière. Cependant, le mérite de cette peinture de la jalousie est assez prouvé par ce fait que l'auteur en tirera textuellement des scènes entières pour *le Misanthrope* et qui comptent parmi les plus

1. Cf. là-dessus M. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, *op. c.*, p. 71 sqq.
2. L'une « fort applaudie » (2 janvier 1660) et l'autre « fort estimée des grands esprits » (10 janvier 1662) au témoignage du gazetier Loret.

belles, outre maint traits de détail qui trouveront place dans *les Femmes savantes* et dans *Tartuffe*. Pour mesurer de quel pas Molière s'avançait dès lors vers la haute comédie, ne suffit-il pas en effet de rappeler que le personnage de don Garcie est trait pour trait la moitié de celui d'Alceste, un *atrabilaire amoureux*, l'autre moitié étant *le misanthrope*?

Pourtant Molière s'aperçut qu'il forçait son talent. En attendant qu'il obtînt, par les seuls moyens de la comédie, sans recourir à ceux de la tragi-comédie des effets rivaux de l'émotion tragique, il revint au thème des jaloux pour rire qui lui avait si bien réussi avec *Sganarelle*. Le calcul fut cette fois plus juste et, le 24 juin 1661, il donna *l'École des maris*, dont le succès éclatant le vengea du cruel insuccès de *dom Garcie*.

Il en avait puisé l'idée première et nombre de traits à plusieurs sources. Or, le nombre de ces modèles n'accable pas la copie, quand on les en rapproche[1] : Molière achève de passer maître dans l'art de « prendre son bien ».

1. Voici les éléments de ces rapprochements. Molière doit notamment : à Boccace (3e nouvelle de la 3e journée du *Décaméron*) le fond du sujet ; — à *la Femme industrieuse* (privilege du 26 mars 1661) de Dorimon, un gauche mais premier exemple de la mise en scène de ce sujet, s'il ne lui doit point le titre d'*école*, car le sous-titre de *la Femme industrieuse*, qui est *l'École des cocus*, parait bien postérieur de six semaines (achevé d'imprimer du 6 août) à la première représentation de *l'École des maris* ; — aux *Adelphes* de Térence, les deux freres qui ont, sur la conduite de la vie et particulièrement sur l'éducation, des doctrines aussi opposées que le seront les complaisances de Philinte et l'intransigeance d'Alceste, selon un rapprochement qu'indiquera Moliere lui même dans *le Misanthrope* ; — à *la Discrète amoureuse* (*la Discreta enamorada*) de Lope de Vega l'idée de la scène IX de l'acte II où les amoureux se donnent si plaisamment des témoignages non équivoques de leur amour à la barbe du barbon ; — à *la Folle gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembrok* de Boisrobert, traduite du *Comble de l'impossible* (*El mayor imposible*) du même Lope, l'idee de ce qui attend, « malgré ses sentinelles », quiconque prétend tenir une femme en chartre privée ; — enfin à Hurtado de Mendoza, l'idée que

Ma foi, les filles sont ce que l'on les fait être,

les deux manières d'entendre et de pratiquer cette devise, et la double sanction de

Le succès de la pièce fut considérable et s'est maintenu à toutes les époques[1]. Voltaire a raison de faire remarquer qu'elle « affermit pour jamais la réputation de Molière ». Il ajoute que « c'est une pièce de caractère et d'intrigue » : il est vrai et c'est aussi une comédie de mœurs. Les caractères des deux frères mériteront d'être rapprochés par Molière lui-même de ceux d'Alceste et de Philinte. L'intrigue en est joliment filée et jusqu'au dénouement — le meilleur de ceux de Molière — qui en sort si naturellement, à la validité du mariage près.

Le thème du jaloux berné est traité avec plus de mesure que dans *le Coçu imaginaire*. Les plaisanteries sur le ton de la grosse farce et dont « les cornes » font les frais, sont rares, bien qu'Ergaste dise de Sganarelle :

Il a le repart brusque et l'accent loup-garou.

S'il est vrai que le plaisant de la farce soit partout dans la pièce, surtout dans la scène IX de l'acte II et au dénouement, nulle part on n'en trouve « les mots de gueule », pas même le : *Monsieur Corneillius* et : *le panache de cerf* du *Cocu imaginaire*. On n'y rencontre pas non plus ces jeux de mots chers aux farceurs de tout temps, que l'on appelait alors des *turlupinades* et dont Molière se moquera dans *la Critique*, tels que celui-ci qui est de Sganarelle, dans *le Cocu imaginaire* :

Oui son mari et très marri.

la fin avec sa morale distributive. — Cf. dans la *Revue d'histoire littéraire*, *op. c.*, 1898, p. 1110 sqq., une sagace étude d'E. Martinenche sur les sources de *l'École des maris* (reproduite depuis dans son *Molière et la comedia espagnole*, *op. c.*) Mais l'auteur nous paraît faire trop peu de cas des *Adelphes*, dont l'imitation est pourtant prouvée par des réminiscences directes : Cf. l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. II, p. 370, 372, 375, 423.

1. Cf. A. Joannidès, *La Comédie Française de* 1680 *à* 1900, Paris, Plon-Nourrit. 1901, à la statistique des représentations, p. XIV-XV, où *l'École des maris* occupe le quatrième rang avec 1211 représentations, *Tartuffe* en ayant eu 2058, le *Médecin malgré lui*, 1592, *l'Avare* 1503, dans le même laps de temps, (1680-1900).

A peine si l'accent est chargé dans les épanchements du nouveau Sganarelle, qui annoncent d'ailleurs ceux d'Arnolphe de *l'École des femmes* :

Oui, mon pauvre fanfan, pouponne de mon âme...
Hai ! Hai ! mon petit nez, pauvre petit bouchon.. .

La peinture des mœurs, vues au verre grossissant de la farce, gagne tout le terrain que perdent la gravelure ou la gauloiserie des mots. Elle remplit tout le premier acte, s'y mêle à des maximes savoureuses :

SGANARELLE.

Ne voudriez-vous point, dis-je, sur ces matières,
De vos jeunes muguets m'inspirer les manières ?
M'obliger à porter de ces petits chapeaux
Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux,
Et de ces blonds cheveux, de qui la vaste enflure
Des visages humains offusque la figure ?
De ces petits pourpoints sous les bras se perdants,
Et de ces grands collets jusqu'au nombril pendants ?
De ces manches qu'à table on voit tâter les sauces,
Et de ces cotillons appelés hauts-de-chausses ?
De ces souliers mignons, de rubans revêtus,
Qui vous font ressembler à des pigeons pattus ?
Et de ces grands canons où, comme en des entraves,
On met tous les matins ses deux jambes esclaves,
Et par qui nous voyons ces messieurs les galants
Marcher écarquillés ainsi que des volants ?
Je vous plairais, sans doute, équipé de la sorte ;
Et je vous vois porter les sottises qu'on porte.

ARISTE.

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder,
Et jamais il ne faut se faire regarder.
L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter, et sans empressement
Suivre ce que l'usage y fait de changement.
Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode
De ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode,

Et qui dans ses excès, dont ils sont amoureux,
Seraient fâchés qu'un autre eût été plus loin qu'eux;
Mais je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinément ce que suit tout le monde,
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous.

SGANARELLE.

Cela sent son vieillard, qui, pour en faire accroire,
Cache ses cheveux blancs d'une perruque noire.

ARISTE.

C'est un étrange fait du soin que vous prenez
A me venir toujours jeter mon âge au nez,
Et qu'il faille qu'en moi sans cesse je vous voie
Blâmer l'ajustement aussi bien que la joie,
Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
La vieillesse devait ne songer qu'à mourir,
Et d'assez de laideur n'est pas accompagnée,
Sans se tenir encore malpropre et rechignée.

Molière appela sa pièce une *école*, comme pour souligner son intention de moraliser. Il ne faut pas, comme on l'a fait, tirer argument contre la fermeté de cette intention des deux vers narquois à l'adresse du parterre :

LISETTE.

Vous, si vous connaissez des maris loups-garous,
Envoyez-les au moins à l'école chez nous :

nous sommes ici au-dessus de *la farce moralisée* de jadis ; et, pour avoir le dernier mot de l'auteur sur la matière, celui qu'il répétera sous maintes formes à tous les pédants, ce sont ces deux vers d'Ariste qu'on doit retenir :

Et l'école du monde, en l'air dont il faut vivre
Instruit mieux, à mon gré, que ne fait aucun livre.

Sans quitter la gaieté de la farce, de plus en plus attentif d'ailleurs à la peinture des milieux et même de

la condition sociale des personnages[1], Molière touchait à la haute comédie, celle où de l'aspect réel des mœurs sort la moralité et où dans la grimace même du masque se démêlent les traits de l'éternelle humanité. Voltaire, qui a décidément vu très juste cette fois, a raison de dire : « Quand Molière n'aurait fait que ce seul ouvrage, il eût pu passer pour un excellent auteur comique ». Oui, il entrait dans la pleine possession de tous ses moyens ; et *l'École des femmes* n'était pas loin.

Il l'écrira en effet dès que, pour faire sa cour et consolider la faveur naissante de sa troupe, il aura donné sa comédie des *Fâcheux* « pour les divertissements du roi, au mois d'août 1661 ».

Les Fâcheux sont la première en date de ces comédies-ballets dont nous avons dit plus haut la genèse[2]. Mais dans celle-ci, Molière, tout en y mêlant des ballets et dont les personnages eux-mêmes sont des fâcheux, ne fait nulle part à la comédie romanesque ou mythologique chère au genre, et c'est la satire des mœurs qui fait les frais du sujet. La pièce est de l'espèce dite *à tiroirs*, comme *les Visionnaires* ; ou, plus exactement, elle est une de ces *revues* dont nous avons signalé quelques spécimens dans la première moitié du siècle. A la vérité, le genre remonte jusqu'au moyen âge et nous en avons rencontré maintes variétés, depuis *le Jeu de la feuillée* jusqu'à ces monologues du xve siècle dont les scènes des *Fâcheux* continuent, à y bien regarder, la tradition directe[3].

Le cadre en est léger et agréable. Éraste, qui attend sa belle sous l'orme, est dérangé par un défilé de

1. Cf. ci-après, p. 282 ; 284 sqq. ; 394 ; 432 sqq.
2. Cf. ci-dessus, p. 170 sqq.
3. Cf. notre tome II, chap. II et IV.

fâcheux, sans compter les joueurs de mail et de boule, les curieux et autres danseurs du programme du ballet que Molière enrôle parmi eux. Le héros de la pièce, celui que nous appellerions *le compère* de la revue, avait commencé par leur être en proie au théâtre, où il vient d'être agrippé par « l'homme à grands canons » qui y était entré,

> En criant : « Holà-ho! un siège promptement! »
> Et de son grand fracas surprenant l'assemblée,

et dont il s'est débarrassé comme il suit :

> Lorsqu'un carrosse fait de superbe manière,
> Et comblé de laquais et devant et derrière,
> S'est avec un grand bruit devant nous arrêté,
> D'où sautant un jeune homme amplement ajusté,
> Mon importun et lui courant à l'embrassade
> Ont surpris les passants de leur brusque incartade;
> Et tandis que tous deux étaient précipités
> Dans les convulsions de leurs civilités,
> Je me suis doucement esquivé sans rien dire.

Voici maintenant la foule des autres fâcheux qui suit et déferle sur lui : un faiseur d'airs « de petite courante » qu'il va montrer à Lulli, « Baptiste le très cher »; — un duelliste en quête de témoins; — un joueur qui conte sa guigne; — deux revenants des antiques cours d'amour discutant

> Lequel doit plaire plus d'un jaloux et d'un autre,

dont Éraste arbitre ainsi la tenson :

> Le jaloux aime plus et l'autre aime bien mieux;

— le chasseur Dorante qui figura dans la pièce à la représentation de Fontainebleau (25 août) et dont l'original, M. de Soyecourt, futur grand veneur, avait été désigné, huit jours auparavant, en ces termes, à Molière

par le roi au matin de la première des *Facheux* (le 17 août) à Vaux : « Voilà un grand original que tu n'as pas encore copié », du moins au dire du *Menagiana* que confirme d'ailleurs ce passage de l'épître au roi : « Je le dois, Sire, ce succès qui a passé mon attente, non seulement à cette glorieuse approbation dont Votre Majesté honora d'abord la pièce et qui a entraîné si hautement celle de tout le monde, mais encore à l'ordre qu'elle me donna d'y ajouter un caractère de fâcheux dont elle eut la bonté de m'ouvrir les idées elle-même et qui a été trouvé partout le plus beau morceau de l'ouvrage »; — le pédant, le « faquin à nasardes » Caritidès, qui « a habillé son nom en grec pour avoir meilleure mine », et qui est si fort du parti conservateur, en orthographe, qu'il sollicite la remise d'un placet au roi, en vue d'être créé « contrôleur, intendant, correcteur, reviseur et restaurateur général » des enseignes de Paris et de leurs « fautes grossières », qui nous déshonorent aux yeux des étrangers, « notamment envers les Allemands » ; — enfin un autre solliciteur dont l'avis à transmettre au roi

> Est qu'il faut de la France, et c'est un coup aisé,
> En fameux ports de mer mettre toutes les côtes.

Chacun de ces fâcheux dont les promenades publiques sont infestées,

> Au Mail, à Luxembourg et dans les Tuileries,

donne lieu à une *croquade de mœurs*, comme nous disons, dont l'actualité est saisie avec une précision bien notable. Celle-ci va, en effet, jusqu'à nommer les professionnels en renom, casse-cou de manège et dresseurs de clés de meute :

> Petit-Jean de Gaveau ne montait qu'en tremblant... .
> A la queue de mes chiens, moi seul avec Drécar....

On pense si tout cela — qui devait si peu à Horace et à peine à Régnier, et qui ne devait probablement pas grand chose au canevas italien de « Scaramouche interrompu dans ses amours », en admettant que celui-ci soit antérieur — était fait pour aller aux nues, du moins à la cour. A la ville, où Molière risqua la pièce avec le ballet, deux mois après, elle aura un tel succès qu'elle viendra la troisième pour le nombre des représentations données du vivant de l'auteur (106) — après *le Cocu imaginaire* (122) et *l'École des maris* (108), et juste avant *l'École des femmes* (88) —.

Après les brillants et rapides croquis des *Fâcheux*, Molière, grâce sans doute aux loisirs conquis par leur succès, se remet à des tableaux de mœurs plus poussés. Reprenant exactement le thème — et même la thèse — traités dans *l'École des maris*, il écrit *l'École des femmes* (26 décembre 1662). Rien ne montre mieux la fécondité de son génie que de considérer ce qu'il fait sortir ici d'un sujet qui est le même au fond et jusque dans ses sources.

Il le tire en effet de *la Précaution inutile*, traduite par Scarron de la nouvelle du *Prévoyant joué* (*El Prevenido engañado*) de Maria de Zayas — qui avait servi à Dorimon pour sa *Femme industrieuse*, concurremment avec le Décaméron , et peut-être aussi de *la Dame sotte* (*la Dama boba*)[1], sans compter ses propres emprunts à lui même, comme celui des confidences faites à l'adversaire par l'intéressé, à l'exemple de celles du héros de *l'Étourdi*. Mais c'est ici que le compte de ces dettes devient négligeable : vraiment, après l'honneur d'avoir prêté à un tel débiteur, les réclamations

1. Cf, les ingénieux rapprochements de B. Martinenche, dans *Molière et le théâtre espagnol*, *op. c.*, p. 126 sqq.

faites avec trop d'insistance, au nom des créanciers, mériteraient d'être traitées comme celles de M. Dimanche par don Juan. Nous passerons donc vite cette fois-ci et désormais[1].

Le jugement de Voltaire sur la pièce est singulièrement mêlé. Avant d'observer judicieusement ceci : « Les connaisseurs admirèrent avec quelle adresse Molière avait su attacher et plaire pendant cinq actes par la seule confiance d'Horace au vieillard et par de simples récits. Il semblait qu'un sujet ainsi traité ne dût fournir qu'un acte; mais c'est le caractère du vrai génie de répandre sa fécondité sur un sujet stérile et de varier ce qui semble uniforme. On peut dire en passant que c'est là le grand art des tragédies de l'admirable Racine » ; le même Voltaire avait dit : « Elle passe pour être inférieure en tout à *l'École des maris*, et surtout dans le dénoûment qui est aussi postiche dans *l'École des femmes* qu'il est bien amené dans *l'École des maris* ».

Il est vrai qu'il y a nombre de récits, mais qui « eux-mêmes y sont des actions, suivant la constitution du sujet », comme dit le Dorante de *la Critique*. Sans doute la reconnaissance providentielle de la fin tombe de ce ciel dont le dernier vers de la pièce dit « qu'il fait tout pour le mieux », et qui fait, en tout cas, le dénoûment matériel de l'intrigue. Mais est ce là le vrai dénoûment, celui de l'action? N'est-ce pas méconnaître la nature de celle-ci, avec sa nouveauté, que de la chi-

1. On trouvera tous les renseignements désirables sur les emprunts de Molière, dans les notices préliminaires de l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, et dans *Molière et le théâtre espagnol* d'E. Martinenche, *op. c.*, où sont mises au point, réglées, les copieuses listes de ses dettes, trop diligemment dressées et un peu bien enflées par les Riccoboni, les Cailhava et consorts qui veulent donner à entendre ce que déclarait un de ses détracteurs : « On ne peut pas dire que Zoïle (*Molière*) soit une source vive, mais seulement un bassin qui reçoit ses eaux d'ailleurs ».

caner là-dessus? Elle est toute psychologique, en ses ressorts comme en son théâtre qui est surtout l'âme d'Arnolphe. Elle a son exposition dans l'étalage cynique qu'il fait des calculs en vertu desquels « il a bâti » sa vie sur l'éducation d'Agnès, rassotée à plaisir,

> Et cru la mitonner pour soi durant treize ans;

lesquels ont d'abord l'air d'avoir si bien réussi, alors que leur auteur vient mirer sa grimace égoïste dans ce candide miroir qu'est la petite âme d'Agnès. Elle se noue et prend ses plis et replis, avec les gestes si naturellement défensifs que font faire à la pauvrette l'amour naissant et partagé, et la jeunesse souriant à la jeunesse, ces deux forces de la nature si promptes à donner aux niaises tout l'esprit dont les a privées une éducation à la turque. La vie de cette action est dans le plaisant des contre-coups, que provoquent les états de l'âme candide et instinctive d'Agnès sur l'âme orageuse et calculatrice d'Arnolphe. Aussi le dénoûment réel est-il fait quand les rebuts de la jeune fille, si rudes en leur naïveté, ont réduit le brutal à la plus humiliante des postures, à la plus basse des concessions de la passion obstinée après son objet[1].

Qu'importe, après cela, la manière dont Agnès échappera à Arnolphe? La possédât-il par force ou en subissant les infâmes partages auxquels il ose faire allusion, elle ne serait jamais à lui. Voilà le dénoûment avec la morale de la pièce et la conclusion de la thèse.

Car c'est une pièce à thèse, sinon la première, comme on a dit, en oubliant *l'École des maris* qui en est une au même titre et même plus exactement controversée.

1. Cf. ci-après, p. 246.

Comme on comprend qu'arrivé à un pareil dénoûment, Molière dénoue le reste au petit bonheur, et conformément à l'optimisme traditionnel de la comédie ! Ce passage ironique de *la Critique* ne serait-il pas l'unique réponse qu'il ait voulu faire là-dessus à ses hypercritiques :

DORANTE. — Mais quel dénoûment pourrait-il trouver à ceci ? Car il ne saurait y avoir ni mariage, ni reconnaissance ; et je ne sais point par où l'on pourrait faire finir la dispute.

URANIE. — Il faudrait rêver quelque incident pour cela.

GALOPIN. — Madame, on a servi sur table.

DORANTE. — Ah ! voilà justement ce qu'il faut pour le dénouement que nous cherchions, et l'on ne peut rien trouver de plus naturel.

En nous laissant aller à faire ces remarques, nous n'oublions pas qu'ici nous avons à écrire une histoire, non à pousser des dissertations, à montrer une évolution plutôt qu'à reviser des jugements. Mais celles-là étaient nécessaires pour caractériser une phase décisive de l'histoire de notre comédie et du génie qui la domine et l'orientera. *L'École des femmes* inaugure en effet sur notre théâtre la grande comédie psychologique; et l'on sort de son spectacle, avec cette impression très nette que Molière n'a rien fait de plus fort qu'Arnolphe et Agnès[1]. Trouvant la suprême régularité par le seul effet de sa concentration, sans s'attarder davantage aux *croquades de mœurs*, ni se laisser disperser par la chasse aux travers qui passent, ni s'amuser au jeu de cache-

1. Nous voyons que Schlegel porte un jugement analogue (*Cours de litt. dram.*, *op. c.*, t. II. p. 89) : ce n'est pas une raison pour changer le nôtre. Il nous est dicté par une impression de théâtre que partageait vivement autour de nous, à une reprise brillante, la pleiade des critiques et qui n'a fait que se fortifier, à la réflexion.

cache de l'intrigue, cette comédie va droit au cœur humain qui est son théâtre, aux passions fondamentales qui en sont les éternels et simples ressorts, à la vie vécue et raisonnée à la bourgeoise et à la française, qui sera désormais le constant et, à vrai dire, l'unique modèle de Molière.

Mais c'est ici le cas de remarquer que, parmi les moyens propres à en porter sur la scène une copie suggestive, il s'arroge le droit de choisir les siens en négligeant ceux à la mode. En cela encore, il est disciple de la farce et de son sans-gêne dans l'intrigue, ainsi qu'il l'est de son avidité du vrai, fût il parfois grossier, trivial ou gaulois, comme « les enfants par l'oreille », les puces d'Agnès et « tarte à la crème » ou le fameux « le »[1]. Il lui suffit que le trait soit, selon la remarque de Dorante dans *la Critique*, « plaisant par réflexion » et mis là, « non pour être de soi un bon mot, mais seulement pour une chose qui caractérise » qui le dit. A la farce encore — et jusque dans la pièce à thèse, pour l'égayer et détendre l'esprit quand cette thèse commence à lui peser — l'auteur de *l'École des femmes* ne dédaignera pas d'emprunter son gros rire, celui notamment que provoque le couple si niais d'Alain et de Georgette — lesquels d'ailleurs ne sont tels qu'en vertu du calcul fondamental de leur maître, ne l'oublions pas —.

Qu'en cela Molière eût pleinement raison, c'est ce que proclamera Boileau lui-même dans ses stances sur *l'École des femmes*, publiées dès 1663, plus judicieuses que certaines réserves de *l'Art poétique* sur l'alliance de Térence et de Tabarin, et où il parla d'avance, avec son beau courage d'esprit, le langage de la postérité :

1. Cf. ci-après, p. 242.

STANCES.

En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer un si bel ouvrage :
Ta charmante naïveté
S'en va pour jamais d'âge en âge
Enjouer la postérité.

Tant que l'univers durera,
Avecque plaisir on lira
Que, quoi qu'une femme complote,
Un mari ne doit dire mot,
Et qu'assez souvent la plus sotte
Est habile pour faire un sot.

Ta muse avec utilité
Dit plaisamment la vérité;
Chacun profite à ton école :
Tout en est beau, tout en est bon;
Et ta plus burlesque parole
Est souvent un docte sermon.

Que tu ris agréablement,
Que tu badines savamment!
Celui qui sut vaincre Numance,
Qui mit Carthage sous sa loi,
Jadis sous le nom de Térence
Sut-il mieux badiner que toi?

Laisse gronder tes envieux :
Ils ont beau crier en tous lieux
Que c'est à tort qu'on te révère,
Que tu n'es rien moins que plaisant :
Si tu savais un peu moins plaire,
Tu ne leur déplairais pas tant.

Pour rappeler à quel degré et en quels divers sens l'auteur de *l'École des femmes* avait été « plaisant », nous citerons d'abord — moins pour le côté farcesque de la scène que pour la merveille de la coupe du dialogue — ce morceau de l'interrogatoire d'Agnès, après qu'elle a reçu le galant dans sa chambre en toute innocence :

ARNOLPHE.

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose?

(La voyant interdite).

Ouf!

AGNÈS.

Hé! il m'a.....

ARNOLPHE.

Quoi?

AGNÈS.

Pris....

ARNOLPHE.

Euh!

AGNÈS.

Le.....

ARNOLPHE.

Plait-il?

AGNÈS.

Je n'ose,

Et vous vous fâcherez peut-être contre moi.

ARNOLPHE.

Non.

AGNÈS.

Si fait.

ARNOLPHE.

Mon Dieu, non!

AGNÈS.

Jurez donc votre foi.

ARNOLPHE.

Ma foi, soit!

AGNÈS.

Il m'a pris.... Vous serez en colère.

ARNOLPHE.

Non.

AGNÈS.

Si.

ARNOLPHE.

Non, non, non, non. Diantre, que de mystère!
Qu'est-ce qu'il vous a pris?

AGNÈS.

Il.....

ARNOLPHE, *à part.*

Je souffre en damné

AGNÈS.

Il m'a pris le ruban que vous m'avez donné.
A vous dire le vrai, je n'ai pu m'en défendre.

ARNOLPHE (*reprenant haleine*).

Passe pour le ruban.

Dans un tout autre ton, celui de cette « charmante naïveté » dont Boileau louait l'auteur, voici l'admirable lettre d'Agnès et son éloquent commentaire :

ARNOLPHE (*avec un ris forcé*).

Pardonnez-moi, j'en ris tout autant que je puis.

HORACE.

Mais il faut qu'en ami je vous montre la lettre.
Tout ce que son cœur sent, sa main a su l'y mettre,
Mais en termes touchants et tout pleins de bonté,
De tendresse innocente et d'ingénuité,
De la manière enfin que la pure nature
Exprime de l'amour la première blessure.

ARNOLPHE, *bas.*

Voilà, friponne, à quoi l'écriture te sert ;
Et contre mon dessein l'art t'en fut découvert.

HORACE, *lit.*

« Je veux vous écrire, et suis bien en peine par où je m'y prendrai. J'ai des pensées que je désirerais que vous sussiez ; mais je ne sais comment faire pour vous les dire, et je me défie de mes paroles. Comme je commence à connaître qu'on m'a toujours tenue dans l'ignorance, j'ai peur de mettre quelque chose qui ne soit pas bien, et d'en dire plus que je ne devrais. En vérité, je ne sais ce que vous m'avez fait ; mais je sens que je suis fâchée à mourir de ce qu'on me fait faire contre vous, que j'aurais toutes les peines du monde à me passer de vous, et que je serais bien aise d'être à vous. Peut-

être qu'il y a du mal à dire cela; mais enfin je ne puis m'empêcher de le dire, et je voudrais que cela se pût faire sans qu'il y en eût. On me dit fort que tous les jeunes hommes sont des trompeurs, qu'il ne les faut point écouter, et que tout ce que vous me dites n'est que pour m'abuser; mais je vous assure que je n'ai pu encore me figurer cela de vous, et je suis si touchée de vos paroles, que je ne saurais croire qu'elles soient menteuses. Dites-moi franchement ce qui en est; car enfin, comme je suis sans malice, vous auriez le plus grand tort du monde, si vous me trompiez; et je pense que j'en mourrais de déplaisir. »

ARNOLPHE (*à part*).

Hou! Chienne!

HORACE.

Qu'avez-vous!

ARNOLPHE.

Moi? rien. C'est que je tousse.

HORACE.

Avez-vous jamais vu d'expression plus douce?
Malgré les soins maudits d'un injuste pouvoir,
Un plus beau naturel peut-il se faire voir?
Et n'est-ce pas sans doute un crime punissable
De gâter méchamment ce fonds d'âme admirable.
D'avoir dans l'ignorance et la stupidité
Voulu de cet esprit étouffer la clarté?
L'amour a commencé d'en déchirer le voile;
Et si par la faveur de quelque bonne étoile,
Je puis comme j'espère, à ce franc animal,
Ce traître, ce bourreau, ce faquin, ce brutal.....

ARNOLPHE.

Adieu.

HORACE.

Comment, si vite?

ARNOLPHE.

Il m'est dans la pensée
Venu tout maintenant une affaire pressée.

Nous donnerons encore un échantillon de ces tirades

où la rage d'Arnolphe est si plaisamment explicite, quand il se voit

la dupe en sa maturité
D'une jeune innocente et d'un jeune éventé;

et où elle nous ouvre jusqu'au fond cette moitié du théâtre de l'action qu'est son cœur :

ARNOLPHE.

Ah! ah! si jeune encor, vous jouez de ces tours!
Votre simplicité, qui semble sans pareille,
Demande si l'on fait les enfants par l'oreille;
Et vous savez donner des rendez-vous la nuit,
Et pour suivre un galant vous évader sans bruit!
Tudieu! comme avec lui votre langue cajole!
Il faut qu'on vous ait mise à quelque bonne école.
Qui diantre tout d'un coup vous en a tant appris?
Vous ne craignez donc plus de trouver des esprits?
Et ce galant, la nuit, vous a donc enhardie?
Ah! coquine, en venir à cette perfidie!
Malgré tous mes bienfaits former un tel dessein!
Petit serpent que j'ai réchauffé dans mon sein,
Et qui, dès qu'il se sent, par une humeur ingrate,
Cherche à faire du mal à celui qui le flatte!

AGNÈS.

Pourquoi me criez-vous?

Enfin, du vrai dénoûment, de celui qui motive le *Ouf*! final d'Arnolphe, voici le point culminant, celui où « le progrès dramatique » est arrivé à son comble :

ARNOLPHE.

Hé bien! faisons la paix. Va, petite traîtresse,
Je te pardonne tout et te rends ma tendresse.
Considère par là l'amour que j'ai pour toi,
En me voyant si bon, en revanche aime-moi.

AGNÈS.

Du meilleur de mon cœur je voudrais vous complaire :
Que me coûterait-il, si je le pouvais faire?

ARNOLPHE.

Mon pauvre petit bec, tu le peux, si tu veux.
(*Il fait un soupir.*)
Écoute seulement ce soupir amoureux,
Vois ce regard mourant, contemple ma personne,
Et quitte ce morveux et l'amour qu'il te donne.
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi,
Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi.
Ta forte passion est d'être brave et leste :
Tu le seras toujours, va, je te le proteste;
Sans cesse, nuit et jour, je te caresserai,
Je te bouchonnerai, baiserai, mangerai,
Tout comme tu voudras, tu pourras te conduire :
Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire.
(*A part.*)
Jusqu'où la passion peut-elle faire aller!
Enfin à mon amour rien ne peut s'égaler :
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?
Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?
Veux-tu que je me tue? Oui, dis si tu le veux :
Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme.

AGNÈS.

Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme!
Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

Le pauvre homme! Il serait à plaindre et son pathétique tragi-comique pourrait nous prendre aux entrailles, tout autant que certains exégètes des « par-delà de Molière » veulent qu'on y soit pris, si notre grand comique, aussi attentif à la vérité des caractères qu'aux limites de son art, ne rejetait brusquement son héros dans sa brutalité foncière et incorrigible, en nous montrant que sa grimace est vraiment trop laide pour nous faire repentir de notre rire :

Ah! c'est trop me braver, trop pousser mon courroux.
Je suivrai mon dessein, bête trop indocile,

Et vous dénicherez à l'instant de la ville.
Vous rebutez mes vœux et me mettez à bout;
Mais un cul de couvent me vengera de tout.

Décidément, nous sommes avec « le blondin » qui nous venge, nous.

Pour la postérité, *l'École des femmes* est une date mémorable dans l'histoire du génie de Molière, celle de son évasion définitive de la formule des *pantalonnades* à l'italienne et des *scarronnades* à l'espagnole, voire de la *commedia sostenuta* et de la *comedia de figuron*, celle où, n'hésitant plus sur sa voie depuis *les Précieuses*, il en est récompensé par l'entrée en pleine possession de cette maîtrise qui va nous donner les autres chefs-d'œuvre dont les stances de Boileau pressentaient l'incomparable gloire.

On était loin d'en convenir, du moins parmi les auteurs — car le grand public y courut comme au feu et « tout y crevait de peuple », nous dit Chevalier[1]. — A la rage jalouse de ceux qu'il appelait, en imprimant *les Précieuses*, « Messieurs les auteurs, à présent mes confrères », et qu'il déferrait tous malgré « leurs ligues », s'ajoutait celle des acteurs que mettait hors d'eux le succès prodigieux d'Arnolphe-Molière, de ses « grimaces » bien dignes de qui avait « la survivance de Scaramouche ». Il s'y joignait, pour tout dire, le ressentiment d'une allusion satirique à leur propre jeu, glissé dans *les Précieuses*. Au fond, les uns et les autres lui en voulaient d'être un gâte-métier venant ruiner le petit commerce d'importation, lucratif et facile, des adaptations à la douzaine, par sa nouvelle et triomphante formule de la comédie d'après nature, comme son jeu d'après nature ridiculisait le jeu conventionnel des

1. Cf. ci-après, p. 343.

comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Ne dressait-il pas formule contre formule, théâtre contre théâtre? Telles étaient les vraies causes « du chagrin délicat de certaines gens » dont il parle dans sa préface, en ajoutant : « Je m'en tiens assez vengé par la réussite de ma comédie ».

Il le fut aussi par la faveur du roi, laquelle reçut, dès 1663, la sanction palpable d'une inscription sur la liste des pensions pour une somme de mille livres, avec cette appréciation de Chapelain à l'appui : « Au sieur Molière, excellent poète comique ». C'est cette pension qui nous vaudra, notons-le au passage, le savoureux *Remercîment au roi* où la verve dramatique de l'auteur des *Fâcheux* jaillit de plus belle, témoin cette injonction à sa muse travestie en marquis :

Grattez du peigne à la porte
De la chambre du Roi,
Ou si, comme je prévois,
La presse s'y trouve forte,
Montrez de loin votre chapeau,
Ou montez sur quelque chose.
Pour faire voir votre museau,
Et criez sans aucune pause,
D'un ton rien moins que de naturel :
« Monsieur l'huissier, pour le marquis un tel! »
Jetez-vous dans la foule. et tranchez du notable;
Coudoyez un chacun, point du tout de quartier,
Pressez, poussez, faites le diable
Pour vous mettre le premier;
Et quand même l'huissier,
A vos désirs inexorable,
Vous trouverait en face un marquis repoussable,
Ne démordez point pour cela,
Tenez toujours ferme là :
A déboucher la porte il irait trop du vôtre;
Faites qu'aucun n'y puisse pénétrer,
Et qu'on soit obligé de vous laisser entrer,

Pour faire entrer quelque autre.
Quand vous serez entré, ne vous relâchez pas :
Pour assiéger la chaise, il faut d'autres combats ;
Tâchez d'en être des plus proches,
En y gagnant le terrain pas à pas ;
Et si des assiégeants le prévenant amas
En bouche toutes les approches,
Prenez le parti doucement
D'attendre le Prince au passage :
Il connaîtra votre visage
Malgré votre déguisement ;
Et lors, sans tarder davantage,
Faites-lui votre compliment....

Dès que vous ouvrirez la bouche
Pour lui parler de grâce et de bien fait,
Il comprendra d'abord ce que vous voudrez dire,
Et se mettant doucement à sourire,
D'un air qui sur les cœurs fait un charmant effet,
Il passera comme un trait,
Et cela vous doit suffire :
Voilà votre compliment fait.

Mais cela avait été accompagné d'une vaste levée de boucliers et d'un curieux chamaillis. Nous en verrons assez les pièces en étudiant le théâtre des contemporains de Molière dont elles font partie[1]. Il prit part lui-même à la mêlée avec *la Critique de l'École des femmes* (1er juin 1663) qui attisa le feu ; et il redoubla ses coups avec *l'Impromptu de Versailles* (14 octobre 1663) où il usait de son droit de riposte, contre Boursault notamment, avec une véhémence aristophanesque, toute voisine de celle de la parabase antique. Évidemment il avait les passions fortes et un sentiment ombrageux de son génie.

1. Pour tout le détail de cette « guerre comique », comme dit un des rares défenseurs de Molière, Cf. l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. III, aux préfaces et aux notes ; — et, pour les textes, cf. ci-après, p. 337, sqq.

Les deux pièces sont, à proprement parler, deux dialogues dramatiques plutôt que deux comédies, mais combien animées et douant chaque interlocuteur d'un caractère distinct dès les premiers mots !

Molière conte lui-même, dans sa préface de *l'École des femmes*, la genèse de *la Critique*, cette dissertation en dialogue : « L'idée de ce dialogue, ou, si l'on veut, de cette petite comédie, me vint après les deux ou trois premières représentations de ma pièce. Je la dis, cette idée, dans une maison où je me trouvai un soir; et d'abord une personne de qualité (*l'abbé du Buisson?*) dont l'esprit est assez connu dans le monde et qui me fait l'honneur de m'aimer, trouva le projet assez à son gré, non seulement pour me solliciter d'y mettre la main, mais encore pour l'y mettre lui-même ; et je fus étonné que, deux jours après, il me montra toute l'affaire exécutée d'une manière, à la vérité, beaucoup plus galante et plus spirituelle que je ne puis faire, mais où je trouvai des choses trop avantageuses pour moi; et j'eus peur que si je produisais cet ouvrage sur notre théâtre, on ne m'accusât d'abord d'avoir mendié les louanges qu'on m'y donnait. Cependant cela m'empêcha, par quelque considération, d'achever ce que j'avais commencé. Mais tant de gens me pressent tous les jours de le faire que je ne sais ce qui en sera ; et cette incertitude est cause que je ne mets point dans cette préface ce qu'on verra dans la Critique en cas que je me résolve à la faire paraître ».

L'Impromptu est d'une invention moins originale que *la Critique* ; et l'auteur se faisant dire dans la pièce par Mlle Béjart : « Que n'avez-vous fait cette *comédie des comédiens* dont vous nous avez parlé il y a longtemps ? » nous invite lui-même à nous souvenir des deux pièces

que nous avons signalées et qui portaient ce titre, l'une de Gougenot et l'autre de Scudéry[1]. Au reste, il faisait une allusion plus directe encore au plan de la pièce de Scudéry[2]. Mais, s'il ne revendiquait pas l'originalité de l'idée première pour « cette farce en prose aussi vieille qu'Hérode », au dire de Montfleury le fils, il se laissait défendre contre le reproche d'être demeuré trois ans à faire cet impromptu, par la seule évidence et par la contradiction même où tombait son critique dans *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé :*

LE MARQUIS.

C'est l'*Impromptu*.

ALIS.

L'impromptu de trois ans.

LE MARQUIS.

De trois ans?

ALIS.

Oui, Monsieur

LE MARQUIS.

De trois ans, comment diables?

ALIS.

Il a joué cela vingt fois au bout des tables,
Et l'on sait dans Paris que, faute d'un bon mot,
De cela chez les grands il payait son écot.

LE MARQUIS.

Oui : des comédiens j'en ai su quelque chose,
Mais le reste....

ALIS.

Le reste est une farce en prose,
Aussi vieille qu'Hérode.

1. Cf. ci-dessus, p. 50, 51.
2. « J'avais songé une comédie où il y aurait eu un poète, que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne, etc.. ». Éd. Despois-Ménard, *op. c.*, t. III, p. 396.

LE MARQUIS.

Aussi l'on s'étonnait
Qu'un ouvrage si bon eût été si tôt fait.

La Critique et *l'Impromptu* sont deux productions singulièrement précieuses, par les confidences que Molière nous y fait sur ses camarades des deux sexes[1], y compris sa femme, et sur lui-même, en ses deux qualités de comique et de comédien entre lesquelles il ne distinguait pas plus dans la conception de son art que dans la conduite de sa vie.

Après *l'École des femmes*, nous ne sommes plus séparés de la période des autres chefs-d'œuvre de premier ordre que par deux comédies-ballets : *le Mariage forcé* (29 janvier 1664) et *la Princesse d'Élide* (8 mai 1664), celle-ci purement romanesque et que nous avons déjà étudiée comme telle, celle-là taillée en pleine réalité.

Le Mariage forcé est un de ces brusques retours à la pure farce dont Molière s'avisait, dès qu'il sentait le besoin d'égayer plus fortement sa matière, ou qu'il avait à faire rire vite et fort, sur commande, comme ce fut ici le cas.

Certes les consultations successives des deux pédants ne sont pas nouvelles, mais ni l'auteur du *Déniaisé*[2], ni même celui du *Dépit amoureux*, n'avaient déployé dans cet épisode traditionnel une verve aussi jaillissante, aussi étincelante. La pleutrerie de Sganarelle, héritée de celle de son homonyme dans *le Cocu imaginaire*, a des traits et des cris de nature qui annoncent George Dandin. Le thème fondamental est, une fois de

1. Cf. G. Larroumet, *La Comédie de Molière, l'auteur et le milieu*, Paris, Hachette, 1887, chap. VI; et Paul Fischmann, *Molière als Schauspieldirektor. Zeitschrift für französische Sprache*, etc. Berlin, Gronau, 1906, p. 1-55.
2. Cf. ci-dessus, p. 130.

plus, celui de la farce médiévale[1] et qui avait été si copieusement développé par Rabelais, celui où *cocuaige est compagnon de mariaige.*

Ce ne sera pas la dernière fois que nous le trouverons dans Molière ; mais la querelle de *l'École des femmes* allait enfin présenter à son génie un nouveau thème, celui de l'hypocrisie. C'est en le traitant que « par les envieux son génie excité » allait monter au comble de son art.

Ce comble sera si haut qu'il restera inaccessible après lui, comme il l'avait été avant lui, et qu'y remonter sera pour lui-même le dernier effort de son esprit comme de l'esprit humain. Qu'il y ait réussi en s'égalant, trois ou quatre fois, avec *le Misanthrope*, *l'Avare*, *les Femmes savantes* et même *le Malade imaginaire*, voilà le miracle.

C'est surtout ce qu'il nous reste à exposer, en le faisant court sur tout le reste, c'est-à-dire sur les autres pièces de circonstance, analogues aux précédentes, qu'il écrira pour divertir la cour et nourrir sa troupe, en suivant le bon plaisir du roi et le goût du jour.

1. Cf. ci-dessus, p. 224.

CHAPITRE V

LA FARCE, LA COMÉDIE DE MŒURS ET LA COMÉDIE DE CARACTÈRE DANS MOLIÈRE, DE « TARTUFFE » AU « MALADE IMAGINAIRE ».

La genèse de *Tartuffe* (1664) : phase que marque la pièce dans l'évolution du génie de Molière et de son originalité.
Don Juan (1665). — *L'Amour médecin* (1665). — *Le Misanthrope* (1666). — *Le Médecin malgré lui* (1666). — *George Dandin* (1668). — *L'Avare* (1668). — *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). — *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). — *Les Fourberies de Scapin* (1671). — *La comtesse d'Escarbagnas* (1671). — *Les Femmes savantes* (1672). — *Le Malade imaginaire* (1673).
Conclusion sur l'art et la leçon de Molière.

Parmi les attaques subies par Molière, à propos de son *École des femmes*, la plus dangereuse était celle où on insinuait qu'il avait raillé les mystères de la religion. On s'en prenait à la scène du troisième acte où il morigène Agnès et la terrorise, en lui montrant que, sur un tel sujet, il ne faut point de jeu,

> Et qu'il est aux enfers des chaudières bouillantes
> Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes.

Voici comment de Visé, dans *Zélinde*, avait commencé l'attaque : « Je ne dirai point que le sermon qu'Arnolphe fait à Agnès, et que les dix maximes du mariage choquent nos mystères, puisque tout le monde en murmure hautement ». Il récidivera en ces termes, moins

brutaux, mais bien autrement perfides, dans un passage de *la Vengeance des marquis* où il met en scène deux dames qui viennent de voir *l'Impromptu de Versailles* :

Clarice. — J'étais avec deux ou trois femmes dont la vie est un exemplaire de vertu. Nous y avons été pour nous mortifier, et non pour nous divertir, et par un dessein caché qu'il n'est pas besoin que tout le monde sache.

Orphise. — Vous pourriez le dire ici en toute assurance : il n'y a que de nos amis.

Clarice. — Nous voulions savoir si le Peintre, après avoir fait un sermon dans une de ses comédies, et mis les dix commandements, n'aurait point, dans cette dernière, parlé des sept péchés mortels et de quelque autre office journalier, afin de lui en faire faire après quelques réprimandes, mais pourtant avec toute la douceur imaginable.

Entre temps, Boursault, dans *le Portrait du peintre*, avait lâché ce couplet :

Outre qu'un satirique est un homme suspect,
Au seul mot de sermon nous devons du respect :
C'est une vérité qu'on ne peut contredire :
Un sermon touche l'âme et jamais ne fait rire :
De qui croit le contraire on se doit défier[1],
Et qui veut qu'on en rie, en a ri le premier....

Molière avait mesuré tout de suite la portée dangereuse de ces attaques, et c'est à elles surtout qu'il fait allusion dans ce passage de son *Impromptu* :

Molière. — La courtoisie doit avoir des bornes ; et il y a des choses qui ne font rire ni les spectateurs, ni celui dont on parle. Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix, et ma façon de réciter, pour en faire et dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage : je ne m'oppose point à toutes ces choses, et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde. Mais en leur abandonnant tout cela, ils me

1. A ce compte, Boileau devenait suspect qui écrivait (Cf. ci-dessus, p. 241) :

Et ta plus burlesque parole
Est souvent un docte sermon.

doivent faire la grâce de me laisser le reste et de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies. C'est de quoi je prierai civilement cet honnête Monsieur qui se mêle d'écrire pour eux, et voilà toute la réponse qu'ils auront de moi.

MADEMOISELLE BÉJART. — Mais enfin....

MOLIÈRE. — Mais enfin, vous me feriez devenir fou....

Il voyait très bien d'où partait le coup et qu'on mettait aux mains de ses adversaires « des armes qu'on révère ». N'allait-on pas lui ôter son bouclier, la faveur du roi auquel il dira, dans la préface de *Tartuffe* : « L'on a su vous prendre par l'endroit que vous êtes prenable, je veux dire par le respect des choses saintes ». Sentant la pointe du « fer sacré » avec lequel on assassine, selon le mot de Cléante dans *Tartuffe*, il se retourna brusquement vers ceux qui le maniaient, les regarda en face, en projetant sur eux la lumière crue de la rampe, ce qui était la meilleure des parades, car les faux dévots sont de faux braves : au sermon d'Arnolphe calomnié par eux, *Tartuffe* doit vraisemblablement sa naissance.

On a déjà vu que la pièce date de 1664 : car, après la représentation des trois premiers actes, à Versailles, donnée devant le roi, le 12 mai 1664, pour faire suite aux *Plaisirs de l'Ile enchantée*, elle fut jouée, le 29 novembre de la même année, au château du Raincy, chez Monseigneur le Prince, « parfaite, entière et achevée, en cinq actes ». Là-dessus le témoignage des éditeurs de 1682 est formel, décisif. Il est certain que *Tartuffe* était terminé dès 1664, quelque remaniements qu'il ait pu subir, avant ou après l'unique représentation, au théâtre du Palais-Royal (5 août 1667)[1] et celle

1. Cf. dans l'édition Despois-Mesnard, tome IV, la notice et la *Lettre sur l'Imposteur* (20 août 1667), relatant la représentation du 5 août, au Palais-Royal.

du 20 septembre 1668, au château de Chantilly, en attendant la permission si obstinément sollicitée par l'auteur qui fait une campagne de lectures dans le monde[1], et si péniblement obtenue le 5 février 1669, d'être « représenté en public, sans interruption ». Le fait est d'importance, car son oubli ou son ignorance ont causé de singulières méprises chez les historiens du génie de Molière, notamment quand ils écrivent, à propos de *dom Juan*, comme la Harpe copiant ici Cailhava et qui sera lui-même copié par tant d'autres : « Le morceau sur l'hypocrisie annonçait l'homme qui devait bientôt faire *Tartuffe* ». Non : le morceau le soulageait de son silence forcé sur le vif de ce sujet, comme le feront certains traits de la misanthropie d'Alceste et de la pruderie d'Arsinoé.

Cette genèse du *Tartuffe* dans l'esprit de Molière importe seule. Ici, comme pour le reste de ses chefs-d'œuvre, nous le ferons court sur l'histoire de ses emprunts à ses devanciers. Désormais celle-ci n'aûra pas plus d'intérêt pour nous que celle des matériaux d'un monument fait de génie et travaillé avec art[2].

Nous nommerons donc pour mémoire la nouvelle des *Hypocrites* tirée par Scarron de *la Fille de Célestine* de Barbadillo ; et aussi la huitième nouvelle de la troisième journée du *Décaméron* ; ou encore *la Fouine de Séville*,

1. « Le *Tartuffe*, en ce temps-là avait été défendu, écrit Boileau (éd. de 1701, Satire VIII, 25, dans une note sur ce vers :

Molière avec *Tartuffe* y doit jouer son rôle),

et tout le monde voulait avoir Molière pour le lui entendre réciter ». — Pour le détail de ces lectures à divers, le légat compris, commencées par Molière, 15 jours après la représentation de Fontainebleau, cf. l'édition Despois-Mesnard, t. IV, p. 287 sqq.

2. Pour cette histoire, toute curiosité, qui n'est pas de la badauderie, trouvera de quoi se rassasier dans les notes et notices de l'édition Despois-Mesnard.

traduite de Solorzano par d'Ouville; et, si l'on veut, toute la lignée des *Hypocrites*, depuis *la vieille Auberée* des fabliaux jusqu'à *la belle Heaulmière* de Villon, sans oublier le bon Père des Provinciales, en passant par l'hypocrite italien de l'Arétin (*l'Ipocrito*) et l'espagnole *Célestine*, cette formidable et si peu respectable aïeule de tout le théâtre picaresque.

A ce point de vue de l'histoire du théâtre, qui est exclusivement le nôtre, *Tartuffe* nous paraît faire époque surtout par l'élargissement du domaine de la comédie.

L'ampleur insolite du sujet frappe les yeux d'abord. Ce n'est plus seulement le sort des deux amoureux traditionnels qui est en jeu, c'est celui d'une famille entière. Ce que la rapacité et la luxure de l'imposteur,

Et l'insolent orgueil de sa cagoterie,

mettent en péril, c'est, avec l'honnête et amoureuse union projetée pour la fille de la maison, la liberté de son chef, l'honneur de l'épouse et le patrimoine de tous. Tous les intérêts de cette famille — de *la famille* — se trouvent ici en conflit avec ceux du ciel, du moins tels que les définit l'hypocrite, cru aveuglement par le maître de céans. Quelle lutte formidable, hardie, inouïe sur la scène comique!

Ce n'est rien moins que la contre-partie de celle où triomphe l'héroïque dévotion de *Polyeucte*. Considérée de ce biais, la thèse de Molière apparaît comme le correctif de celle de Corneille. Sans doute tout sentiment humain doit être sacrifié à « la fermeté du divin », et il faut se laisser transporter d'admiration pour l'héroïsme des vrais dévots qui vont jusqu'au martyre. Mais est-ce à une raison pour devenir la dupe des faux dévots qui,

en fait de palme du martyre, ne visent à cueillir que dots et patrimoines, avec jolies filles et belles dames pardessus le marché, quitte à déshonorer, à bafouer, à ruiner et à chasser maris, frères, fils et gendres? Ce serait un étrange martyre que celui-là, et la dupe de *Tartuffe* elle-même n'aura pas la force de le subir, bien qu'elle dise en avoir la soif :

> Qui suit bien ses leçons goûte une paix profonde,
> Et comme du fumier regarde tout le monde.
> Oui, je deviens tout autre avec son entretien ;
> Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien;
> De toutes amitiés il détache mon âme;
> Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
> Que je m'en soucierais autant que de cela.

A côté de l'ampleur de la thèse, ce qui fait époque c'est la maîtrise avec laquelle elle est portée à la scène.

Dès qu'on ouvre *Tartuffe*, dès cette merveilleuse exposition qui est un miracle de l'art, où chaque personnage se caractérise et prend vie, aussitôt qu'il prend la parole, on se sent, suivant le mot de Gœthe, « en commerce avec la perfection » : on goûte, tout au long de la scène, un des plus vifs plaisirs de l'esprit, celui où le spectacle de la création artistique, fût-ce celle d'un monstre, vous donne l'illusion d'entrer dans son mystère et presque l'orgueil de collaborer avec son auteur, ne serait-ce que par l'adhésion chaleureuse de notre raison et par l'enthousiasme de notre goût.

Ici le monstre est vivant à faire peur. Sa vie prodigieuse est faite de toutes les émotions dont palpite la famille qui va être sa proie, et qui se débat, et qui pousse des cris si humains de colère et de terreur, d'indignation raisonnée et de sottise irritante, au courant

des deux premiers actes où elle sent dejà sur elle la bave et l'étreinte de son ennemi. Quand il paraît enfin, quelle secousse et comme on sent qu'il va entraîner tout vers l'inéluctable dénouement!

Car toute l'action partira désormais de lui, comme elle tendait vers lui. L'admirable simplicité qu'elle tire de cette unité de ressort n'est pas la moindre nouveauté du chef-d'œuvre. La formule de l'action psychologique, déjà si bien posée dans *l'École des femmes*[1], s'accentue et se précise ici avec une maîtrise souveraine. Aussi est-ce le cas — à propos du dénoûment matériel si controversé et qui est évidemment postiche, autant que logique — de répéter, en y insistant, une remarque déjà faite plus haut sur celui de cette même *École des femmes*.

Dans la comédie de caractère, dont *Tartuffe* est à nos yeux le chef-d'œuvre, c'est l'âme d'un personnage central qui est le théâtre réel de l'action ; c'est donc en elle qu'elle doit avoir son dénoûment, le vrai, celui qui satisfait toutes les curiosités de notre raison. L'auteur a le droit de ne donner ensuite aux autres curiosités, celles qu'éveille l'intrigue, qu'une satisfaction banale comme elles.

Dans *Tartuffe*, ce personnage central, celui en qui les suggestions de l'imposteur opèrent pour mouvoir tout, c'est Orgon. Quand l'influence du faux dévot est détruite, par le spectacle de sa scélératesse, dans l'âme de sa dupe, quand celle-ci s'écrie enfin :

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme !

la véritable action, celle de laquelle et pour laquelle est faite la pièce, est dénouée. Pour le reste, le poète peut

1. Cf., ci-dessus, p. 238.

rompre l'écheveau, s'il n'a pas de goût pour le dénouer : Il est dès lors quitte envers son public et envers l'art.

Le seul reproche qu'il puisse encourir, en menant ainsi ce jeu des caractères qui se subordonnent souverainement les situations, c'est de pousser les conséquences des passions, qui constituent ces caractères, au delà du comique, jusqu'au pathétique du drame. Le reproche n'est pas grave, ne pouvant être formulé qu'au nom de la loi des genres[1] dont le génie, qui les a fait faire, garde toujours le droit de reculer les limites. C'est ce qu'a osé Molière dans *Tartuffe*.

Mais, pour aller plus loin dans ce sens, il faudrait les franchir, ces limites[2]. Ce chef-d'œuvre marque en effet — notamment dans la scène où Orgon torture l'amour de sa fille à genoux,

> Allons, ferme, mon cœur, point de faiblesse humaine !

et durant le cinquième acte presque entier — le terme extrême du pathétique mitigé où peut aller la comédie, et au delà de laquelle elle change aussitôt de nom. Par là encore ce chef-d'œuvre est une date curieuse dans l'évolution des genres comiques.

Molière a bien senti qu'il était ici au bout de son domaine, tout près du point où naît une émotion incompatible avec le rire : aussi a-t-il eu recours à sa fidèle acolyte, la farce, qu'il n'a garde d'oublier, même parvenu au comble de son art. Ce sont des traits de farce,

1. Sur la légitimité des genres, les bornes du comique, et le pédantisme à la cavalière, selon un mot de Malebranche, de qui prétend se passer des judicieuses distinctions entre comédies *d'intrigue*, *de mœurs* et *de caractere*, cf. d'ingénieux et fermes aperçus de F. Brunetière, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er janvier 1906 (*Les Epoques de la comédie de Molière*), notamment p. 214, et dans les *Époques du théâtre français*. Paris. Hachette, 1906, p. 41 sqq.

2. Cf. ci-après p. 266.

et qui n'aident pas peu à nous dérider, — avec la plaisante scène de dépit amoureux du deuxième acte, — que Tartuffe qui « rote » à table, parmi les *Dieu vous aide!* d'Orgon; que ce dernier agenouillé devant le drôle ou tapi sous la table ; que « la peau de Tartuffe » qui ne tente pas Dorine; que le barbarisme de « tartuffier » forgé sur le modèle de ceux si plaisants de Scarron et autres farceurs du temps; et que les manières doucereuses de M. Loyal, préparant la brutale éviction du cinquième acte — sans insister sur certaines équivoques des plus gauloises, de peur, comme dit *la Critique*, « de faire nous-même l'ordure » —.

Tout compte fait, la comédie de *Tartuffe* apparaît comme le dernier effort de l'esprit humain au théâtre, et, au bout de toute analyse et de toute comparaison, comme une création dont aucune œuvre, dans aucun art, n'a dépassé la puissance.

Dom Juan ou le Festin de Pierre suivit (15 février 1665). Il fut écrit hâtivement, mais de la même encre que *Tartuffe.*

La légende[1] de l'athée foudroyé se prêtait au dessein de Molière qui était de continuer contre l'hypocrisie, sous une autre forme, la campagne interrompue par l'interdiction de *Tartuffe.* Sans remonter jusqu'à la pièce de Tirso de Molina intitulée *le Trompeur de Séville et le Convié de pierre* (*el Burlador de Sevilla y Combidado de piedra*), qu'il n'a probablement pas connue, Molière trouvait cette légende dans une arlequinade de ses voisins les Italiens, *le Convié de pierre* (*il Convitato di pietra*), jouée avec succès, sans doute dès 1658, avec

1. Cf. la thèse solide et élégante sur la *Légende de don Juan, son évolution dans la littérature, des origines au romantisme*, par G.-G. de Bévotte, Paris, Hachette, 1906. — Sur le *don Juan* de Molière, cf. *ibid.*, ch. IV.

l'arlequin Dominique Locatelli, dans le rôle du valet de don Juan, en tout cas en 1662, par Dominique Biancolelli, doublure de Locatelli. Il connaissait aussi très probablement les textes inspirateurs de ce canevas de la *commedia dell'arte*, à savoir deux pièces de la *commedia sostenuta*: l'une, alors célèbre et souvent rééditée depuis, qui est de ce Cicognini qu'il avait mis à contribution pour son *dom Garcie*; l'autre, aujourd'hui perdue et qui était de Giliberto. Enfin et surtout il avait sous les yeux deux adaptations faites probablement d'après la pièce de Giliberto — sinon d'après un troisième modèle italien qui nous serait inconnu — l'une par Dorimon, l'autre par de Villiers, intitulées l'une et l'autre, suivant un contresens que Molière ne fera que répéter : *le Festin de Pierre*, et dont la seconde avait eu, à l'Hôtel de Bourgogne, un succès qu'il voulait aussi renouveler sur la scène du Palais-Royal[1].

Molière fit le sujet sien, en doublant le séducteur légendaire d' « un grand seigneur méchant homme ». Celui-ci est un hypocrite si caractérisé qu'il est de toute évidence le frère germain de *Tartuffe*. D'ailleurs la tirade fameuse, où il s'explique sur les raisons de son hypocrisie, est bien moins à l'adresse de Sganarelle qu'à celle du public, comme si Molière voulait entraîner celui-ci dans son parti, en attendant la grande bataille ajournée de la représentation de *Tartuffe* :

Dom juan. — Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les

1. Cf. *Le Festin de Pierre avant Molière : Dorimon ; de Villiers ; scenario des Italiens, textes publiés avec introduction, lexiques et notes*, par G. G. de Bévotte, Paris, Hachette, 1907. — « *Le Festin de Pierre* des Italiens doit avoir été joué par la troupe de Locatelli en l'année 1658, et il eut un succès prodigieux », dit une note de Gueullette, le grand amateur et propagateur de parades (cf. notre t. IV), sur le manuscrit de la Bibl. Nat. (fds fs n° 9328).

personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée; et quoiqu'on la découvre on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un, se les jette tous sur les bras; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde ? On a beau savoir leurs intrigues et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens; et quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes; mais j'aurai soin de me cacher et me divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute la cabale, et je serai défendu par elle envers et contre tous. Enfin c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais et garderai tout doucement une haine irréconcitiable Je ferai le vengeur des intérêts du Ciel, et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiéte, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter de la faiblesse des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle.

Un autre trait encore plus hardi de la physionomie de don Juan, et qui la complète bien curieusement, est son athéisme, avec ce septicisme universel qui commence à la médecine et s'étend jusqu'à la religion. Les

preuves mêmes de l'existence de Dieu sont portées à la scène. Elles y ont pour défenseur le cause-finalier Sganarelle, dont le raisonnement classique qu'il dévide à sa manière « a le nez cassé » finalement, ayant pour froid adversaire le positif don Juan dont la religion est l'arithmétique et qui se borne à l'argument suivant : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit ».

Certes l'audace était grande de faire de pareils sujets la matière de la comédie ; mais que dire de celle qui animait Molière, quand il écrivit la scène du pauvre (a. III, sc. II), avec ce passage :

DOM JUAN. — Tu te moques ! un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.

LE PAUVRE. — Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

DOM JUAN. — Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins. Ah ! Ah ! je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

LE PAUVRE. — Ah ! monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché ?

DOM JUAN. — Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non : en voici un que je te donne, si tu jures. Tiens : il faut jurer.

LE PAUVRE — Monsieur....

DOM JUAN. — A moins de cela, tu ne l'auras pas.

SGANARELLE. — Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal.

DOM JUAN. — Prends, le voilà ; prends, te dis-je ; mais jure donc.

LE PAUVRE. — Non, monsieur, j'aime mieux mourir de faim.

DOM JUAN. — Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité [1].

1. L'invitation à jurer, que Voltaire dit avoir vue en manuscrit et de la main de Moliere (Cf. l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. V, p. 74-75), n'est pas dans le texte de 1682, mais elle est dans celles d'Amsterdam (1683) et de Bruxelles (1694) ; et nous savons par un témoin de la premiere representation que ces éditions sont conformes à ce qui y fut dit et que Molière retrancha probablement, dès la seconde.

La pièce fut hâtivement rédigée, comme en témoigne d'abord le fait alors si rare d'être en cinq actes, quoique en prose[1]. Le *scenario* en est lâche et les traits du héros principal sont plus heurtés que raccordés; mais ceux-ci composent un des plus vivants portraits qu'ait tracés Molière, une de ses plus prodigieuses créations et qui donnent le plus à penser, comme on le peut voir ci-dessus par le seul mot d'*humanité*[2] mis en cette place.

Pour les situations, il y en a de tendres et de pathétiques au delà des limites du comique, notamment dans la rencontre de don Alonse et de don Juan (a. III, sc. IV), dans l'éloquente invective de don Louis (a. IV, sc. IV) et surtout dans la prière éplorée de la sublime Elvire (a. IV, sc. VI) à l'époux perfide et qui fut son amant. Cette fois, la limite extrême marquée par *Tartuffe* est franchie. Il reste des disparates de ton, une impression ambiguë, malgré le soin qu'a pris Molière, à son ordinaire, de nous égayer fortement de-ci de-là — par exemple avec la scène du créancier, M. Dimanche, si magistralement berné (a. IV, sc. III) et avec les lazzi farcesques de Sganarelle, y compris le cri final de : « Mes gages! », quand don Juan s'abîme, sur lequel on a tant glosé et qui était d'ailleurs dans Cicognini —.

Au reste la pièce, le drame, pour lui donner son vrai nom, était, malgré la hâte de sa composition, conçue et conduite suivant la formule de *Tartuffe*; c'est-à-dire

1. De comédies en cinq actes et en prose — les pures traductions mises à part — nous ne connaissons, au XVIIe siècle, que deux exemples antérieurs, *le Pédant joué* de Cyrano et *les Généreux ennemis* de Boisrobert : cf. ci-dessus, p. 109, n. 3.

2. Pour les intéressantes dissertations provoquées par la recherche du vrai sens de : « pour l'amour de l'humanité » dans la scène du pauvre, cf. l'édition Despois-Mesnard, t. V, p. 147, note 1.

avec un caractère central, du jeu duquel toute l'action tire son mouvement et son intérêt.

La cabale des dévots fit borner la carrière de *dom Juan* à quinze représentations, dont les recettes témoignent suffisamment que ce n'est pas l'accueil du grand public qui fit retirer la pièce. Entre *dom Juan* et *le Misanthrope*, Molière écrivit et fit répéter en cinq jours la comédie-ballet de *l'Amour médecin* (14 septembre 1665). Il emprunta des traits à son *Médecin volant*, à la comédie de *la Vengeance de Tramar* (*la Venganza de Tramar*) de Tirso de Molina etc., et surtout au spectacle des ridicules des médecins du temps : ceux-ci, joués presque sous leurs noms, croqués sur le vif, étaient aisément reconnaissables, et de pied en cap, pour leurs contemporains[1].

Après la scène où don Juan (a. III, sc. I) se montre « impie en médecine » et qui venait de sonner la charge, voici, dans les scènes de la consultation et de la dispute (a. I, sc. III, IV et V) et dans la scène comique de la réconciliation (a. III, sc. I), l'attaque directe et à fond. Tout cela est bouffon certes, mais avec des traits qui portent loin, — celui-ci par exemple de M. Filerin, le conciliateur, lequel pourrait servir de devise au *Malade imaginaire*,

Mais le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie : et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias, et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir leur donne pour notre métier ;

ou ceux-ci encore qui sont parmi les plus *molièresques* :

SGANARELLE. — Tous ces conseils sont admirables assurément ; mais je les tiens un peu intéressés, et trouve que vous me conseillez

1. Cf. Raynaud, *Les Médecins au temps de Molière*, Paris, Didier, 1862, ch. VII et VIII.

fort bien pour vous. Vous êtes orfèvre, monsieur Josse, et votre conseil sent son homme qui a envie de se défaire de sa marchandise. Vous vendez des tapisseries, monsieur Guillaume, et vous avez la mine d'avoir quelque tenture qui vous incommode. Celui que vous aimez, ma voisine, a, dit-on, quelque inclination pour ma fille, et vous ne seriez pas fâchée de la voir la femme d'un autre. Et quant à vous, ma chère nièce, ce n'est pas mon dessein, comme on sait, de marier ma fille avec qui que ce soit, et j'ai mes raisons pour cela; mais le conseil que vous me donnez de la faire religieuse, est d'une femme qui pourrait bien souhaiter charitablement d'être mon héritière universelle. Ainsi, messieurs et mesdames, quoique tous vos conseils soient les meilleurs du monde, vous trouverez bon, s'il vous plait, que je n'en suive aucun. Voilà de mes donneurs de conseils à la mode —.

Molière est alors dans une telle possession de sa maîtrise que celle-ci met sa marque sur tout ce qu'il touche, même dans une pochade improvisée en cinq jours, bâclée pour amuser le roi, comme il s'en explique dans le documentaire avis au lecteur qui précède l'*Amour médecin* :

Ce n'est ici qu'un simple crayon, un petit impromptu, dont le Roi a voulu se faire un divertissement. Il est le plus précipité de tous ceux que Sa Majesté m'ait commandés, et lorsque je dirai qu'il a été proposé, fait, appris et représenté en cinq jours, je ne dirai que ce qui est vrai. Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action. On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. Ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages puissent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le Roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable; et les airs et les symphonies de l'incomparable Lulli, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leur donnent sans doute des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer.

Après quoi son génie, quitte envers le roi amusé, produisit *le Misanthrope* (4 juin 1666) qui l'acquittait envers toutes les exigences de la critique, en commen-

çant par celles de Boileau. C'est celui de ses chefs-d'œuvre où ses emprunts, tous de détail menu et fort rares, sont le plus négligeables[1], et où il doit le plus à la contemplation directe de la cour et du monde. *Le Misanthrope* est le triomphe de cette formule de la comédie de caractère qui consiste à faire quelque chose de rien. Du sujet principal, de la thèse, aucun autre incident ne détourne que la nouvelle de la perte d'un procès, et les preuves épistolaires d'un amour malheureux d'une part et d'une coquetterie incorrigible de l'autre.

La pièce est une vaste conversation dont l'activité suffit à l'action comme à l'intérêt. Elle est pleine de traits de mœurs d'une vérité et d'un relief saisissants, et de portraits, car chacun y est, à tour de rôle et à l'envi de Célimène, « admirable pour bien peindre les gens ». Au centre de cette galerie vivante il y a le misanthrope, qui n'est pas en reste de satire vengeresse avec la médisante coquette et se peint lui-même mieux que personne. Grâce à ce plan de l'auteur, la pièce est devenue à la fois sa plus profonde comédie de caractère et la plus riche en croquis de mœurs du temps.

Aussi, comme dans *Tartuffe*, y a-t-il du pathétique et qui confine à celui du drame — non seulement avec le désespoir amoureux d'Alceste, mais avec les éclats continus de sa « haine vigoureuse » contre le vice — et c'est de son héros que Musset a dit, un peu romantiquement :

Cette mâle gaîté, si triste et si profonde,
Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.

La thèse, cette âme des chefs-d'œuvre de Molière,

1. Cf. cependant la notice de l'édition Despois-Mesnard (t. V) et les notes pour les transpositions déjà indiquées de scènes entières, de *dom Garcie* (a. IV, sc. II et III) ; et E. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, *op. c.*, p. 169 sqq.

est ici plus ample encore que dans *Tartuffe*, car la satire sociale y devient universelle, avec un héros qui fait sa profession de foi en ces termes :

J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond,
Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font ;
Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie ;
Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain.

A ne considérer que l'évolution de l'art de Molière, *le Misanthrope* est son tour de force. Tout y est sur le ton du comique soutenu, sans autre emploi du plaisant que « l'air effaré » de du Bois et la lettre vainement cherchée par lui dans ses poches (a. IV, sc, IV).

Il est vrai que *le Misanthrope* parut froid d'abord au gros public ; mais il emporta d'emblée l'admiration des connaisseurs, parmi lesquels Boileau, qui le préférait même au *Tartuffe* selon le *Segraisiana*, et qui verra dans Molière, avant tout et non pour le besoin de la rime, « l'auteur du *Misanthrope* ». Voltaire, tout en déclarant que « l'Europe regarde cet ouvrage comme le chef-d'œuvre du haut comique », fera remarquer « qu'il y a des comédies plus intéressantes, et que *le Tartuffe*, par exemple, réunit les beautés de style du *Misanthrope* avec un intérêt plus marqué ». On peut oser être de cet avis, sans cesser de mettre ces deux chefs-d'œuvre sur le même rang, tout compte fait.

Avant de produire une troisième œuvre à peu près égale à celles-là, et qui sera *l'Avare*, Molière écrira, en deux ans : *Le Médecin malgré lui; Mélicerte; la Pastorale comique; le Sicilien ou l'Amour peintre; Amphitryon; George Dandin ou le Mari confondu.*

Nous avons marqué ailleurs la place de *Mélicerte*, de

la Pastorale, du *Sicilien* et d'*Amphitryon* dans l'histoire de son esprit.

Le Médecin malgré lui (6 août 1666) vint vite réchauffer de sa gaieté le public de Molière, comme avaient fait *l'École des maris*, après *Dom Garcie*, et *l'Amour médecin* après *Dom Juan*. La farce, à peu près bannie du *Misanthrope*, y prit sa revanche. Le sujet en venait en droite ligne à Molière des lointains de notre littérature gauloise, à travers Rabelais et les conteurs et comiques italiens ou espagnols, comme en témoigne curieusement le fabliau du *Vilain mire*[1].

Nulle part Molière n'apparaît mieux que dans *le Médecin malgré lui*, comme l'héritier universel de notre théâtre gaulois. Il est *peuple* à plaisir, dès les premières scènes; et il reste partout d'une verve trépidante où se reconnaissent à leur air de famille — mais douées d'une agilité et d'une fantaisie qui leur furent inconnues, sauf à l'auteur du *Pathelin* — la gaieté grivoise des *fableors* du XIII[e] siècle et la malice narquoise des farceurs du XV[e]. On sent que des deux forces jumelles de son comique, celle qui fait rire s'épanouit ici, aussi aisément que l'avait fait celle qui donnait à penser, deux mois en ça, dans *le Misanthrope* : et le torrent de gaieté qui y entraîne tout jaillit avec d'autant d'abondance qu'il vient d'être contenu.

A voir là l'aisance avec laquelle Molière passait de la gravité foncière de la plus haute et de la plus abstraite comédie à la gaieté la plus débordante et la plus grasse de la bonne farce, on est obligé de conclure que l'une lui était aussi naturelle que l'autre, quoi qu'on ait pu dire là-contre. En donnant *le Médecin malgré lui* si

1. Cf. ci-dessus, p. 215 et *ibid.*, n. 2.

vite après *le Misanthrope*, — comme il avait fait succéder *l'École des maris* à *dom Garcie* et *l'Amour médecin* à *dom Juan* — Molière ne rattachait pas un masque sur le visage contracté d'*Élomire hypocondre* : il montrait, coup sur coup, les deux faces de son génie, à la fois ami du peuple et des doctes peintures.

Mais, tout en y bouffonnant, Molière ne perdait pas de vue le troisième et le plus récent de ses thèmes favoris, celui de la médecine, après ceux de la jalousie et de l'hypocrisie. La guerre ouverte par *l'Amour médecin* continuait : elle devait durer autant que la détresse secrète de sa santé, c'est-à-dire autant que sa vie.

George Dandin ou le Mari confondu (18 juillet 1668) continue directement, comme *le Médecin malgré lui*, un des thèmes de la littérature gauloise, le plus fertile de tous, comme nous l'avons vu. Nous avons déjà rencontré les aïeux de George Dandin, notamment dans ce George le Veau[1] qui, marié à « une fille de maison », exhale ses remords au début de la farce qui porte son nom, fait en vain des scènes à sa fière et très infidèle moitié et dont finalement « le cerveau s'effondre », tout comme celui de Dandin qui conclut à « s'aller jeter dans l'eau la tête la première ».

Molière, pressé de contribuer aux fêtes de Versailles, puisa d'abord dans son sac et y trouva la farce de *la Jalousie du Barbouillé*. Le sujet venait de loin[2], du conteur indien du *Livre de Sindibad*, à travers la littérature médiévale. Mais Molière ne remonta pas si haut : il se contenta de rouvrir une fois de plus le *Décaméron*, où il retrouva, avec le sujet du Barbouillé, celui du riche

1. Cf. notre tome II, p. 220 et ci-dessus, p. 224.
2. Cf. la notice de l'édition Despois-Mesnard, *op. c.*, t. VI. — Sur un hideux, mais possible original du ménage Dandin, cf. *la Revue d'Histoire littéraire*, *op. c.*, 1903, p. 637 sqq. : *la Genèse de George Dandin*, par Paul d'Estrée.

marchand Berlinghieri que sa femme, une demoiselle de qualité, met à mal par des ruses qui valent au pauvre homme l'indignation plaisamment imméritée de la noble famille où il l'a prise. La création des Sotenville — ce ménage de hobereaux de province, si haut en couleur et si magistralement croqué — fut très probablement suggérée par cette nouvelle ; et ainsi la farce se doubla d'une comédie de mœurs, celle de la mésalliance.

Aussitôt la thèse, « la leçon bien parlante », comme dit Dandin, de cette farce moralisée, passe au premier rang et en renouvelle l'antique donnée. George Dandin la formule, dès les premiers mots :

Ah ! qu'une femme Demoiselle[1] est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme !

Il saura tout, verra tout et subira tout de la fière « demoiselle » qui, pour ne pas « s'enterrer toute vive dans un mari », opère de si vives sorties à la brune, avec le Damoiseau du voisinage, « auprès de ces arbres ». Il ne pourra se venger de la coquine malgré ses « tentations d'accommoder tout son visage à la compote », parce que « la gentilhommerie vous tient les bras liés ». Il faudra que, le bonnet à la main, il demande pardon au galant de sa femme et finalement, à deux genoux, à la « scélérate », à la « carogne » dont il a vu, de ses yeux vu, le galant auprès d'elle « par le trou de la porte », et dont il vient de contempler les « escampativos » pendant qu'on croit qu'il ronfle : « Vous

1. *Demoiselle*, dit d'une femme ou d'une fille, était le pendant du titre de *gentilhomme* pour un homme.

l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu ». Moralité :

George dandin. — Ah ! je le quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède; lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première.

Certes la pièce est dure, mais sans être « douloureuse » comme le veut Michelet; ni faire un « sujet de risée » des « devoirs les plus inviolables », ainsi que le prêchait Bourdaloue, frappant comme un sourd, selon le mot de la Sévigné.

Nous n'avons pas à prendre au tragique la mésaventure de Dandin, devenu si sottement monsieur de la Dandinière; et si notre rire à l'air d'être du parti d'Angélique, celle-ci n'est pas davantage le personnage sympathique de la pièce, où il n'en est de fait aucun de tel. La sottise de l'un et le cynisme de l'autre ont des droits égaux à notre mépris, comme à notre rire, qui les renvoient dos à dos, sans que nous songions à nous demander avec Jean-Jacques « lequel est le plus criminel ».

Ainsi pensa le public du temps qui applaudit, à la ville de même qu'à la cour, la comédie-farce du « paysan mal marié », comme dit le gazetier Robinet. Ce public s'était d'ailleurs ôté quelque peu le droit de tenir rigueur à Molière, pour avoir osé mettre en scène l'adultère ou à peu près, six mois après avoir tant applaudi *Amphitryon*.

Quitte une fois de plus envers le roi par cette comédie-farce pour ballet, si digne d'ailleurs de son génie, Molière revint à la haute comédie et à ce Plaute qui lui suggérait *l'Avare* (9 septembre 1668), en même temps qu'*Amphitryon* (13 janvier 1668).

Il l'écrivit en une prose dont la fermeté correcte lui a

valu l'indulgence relative du dédaigneux Fénelon ; et qui, par un contraste exquis, auprès de la virtuosité des vers d'*Amphitryon*, montrait coup sur coup sa double maîtrise d'écrivain. Mais quelle que soit ici l'étendue de sa dette envers le comique latin, et aussi envers nombre d'autres[1], Molière sut garder, en habillant ce sujet à la française, une originalité qu'il est vraiment ridicule de méconnaître, comme l'a fait Schlegel[2].

Le plan est tout entier de lui, conçu suivant cette formule de la comédie de caractère qui n'est qu'à lui.

Au centre de l'action, le personnage qui incarne le vice à satiriser et dont le caractère dicte tous les faits et gestes, lesquels se répercutent sur tous ceux des autres acteurs : tout part de là, tout y revient, tout contribue à nous présenter un aspect complémentaire de son être moral, à fortifier la satire qui est le fond de la thèse. Les épisodes amoureux que Molière mêle à l'action ponr l'égayer, selon sa recette ordinaire et la loi du genre, troublent-ils ici l'admirable unité du plan ? Les deux petits romans des amours du fils et de la fille de l'avare — auxquels d'ailleurs il est lui-même si plai-

1. Pour toutes ses autres dettes, et elles sont nombreuses, sans être aussi grosses que celle envers Plaute, on en trouvera le bilan, à peu près complet, dans l'édition Despois-Mesnard, t. VII. — Cf. aussi notre tome II, p. 355 sqq., et ci-dessus à propos de *la Belle Plaideuse*, p. 226 sqq., et ci-après à propos de *la Mère coquette*, p. 306 sqq. — Joindre enfin à ces sources *l'Avare cornu* traduit de Doni, en 1583, par Chappuis (Cf. *Revue d'Histoire littéraire*, *op. c.*, 1894 ; *« l'Avare » de Doni et « l'Avare » de Molière*, par Émile Roy.

2. « Pour un être comme Schlegel, dit Gœthe, une nature solide comme Molière est une vraie épine dans l'œil ; il sent qu'il n'a pas une seule goutte de son sang, et il ne peut pas le souffrir ». *Conversations de Gœthe*, etc., traduites par E. Délerot, Paris, Charpentier, 1863, t. I, p. 325. — Pour les critiques de Molière par W. Schlegel, acérées, rarement judicieuses, mais suggestives par les réactions de goût qu'elles provoquent chez un lecteur français et qui lui ont attiré et souvent mérité cette saillie de Gœthe, cf. le *Cours de littérature dramatique*, *op. c.*, *Douzième leçon*, tome II, p. 77-95 ; la *Zeitschrift fur neufranzosische Sprache*, etc., Berlin, Gronau, novembre 1884 ; *Schlegel und Molière* ; et A. Ehrard, *les Comédies de Molière en Allemagne*, Paris, Lecène et Oudin, 1888, ch. VIII.

samment mêlé pour son propre compte dans l'un, et comme dupe dans tous les deux, en vertu même de son avarice — n'aident-ils pas directement par leurs conflits avec elle, à sa peinture et à dégager la moralité immanente? L'avarice relâche le lien familial, comme la cagoterie : à père dénaturé fils dénaturé, fille cachotière et prompte à l'escampette. C'est logique, si amer que cela soit.

« *L'Avare*, disait Gœthe, dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire et est à un haut degré tragique. » Voilà du moins un jugement de l'auteur de *Faust* qui vaut mieux que celui de son compatriote Schlegel, mais la dernière épithète est trop forte. Dans le *Tartuffe*, comme dans le *Misanthrope*, comme dans toute comédie de caractère digne de ce nom et du sens que lui a fait attacher Molière[1], l'étude attentive de la nature humaine et de la société, poussée avec hardiesse, rencontre la gravité fondamentale des lois morales de notre être et des conditions de notre vie sociale. Pour en dégager un comique qui fît rire, il fallait tout le génie de Molière. Mais rions, comme il nous y invite par tant d'inventions plaisantes, y compris les gros traits de farce de Plaute, par exemple la fameuse question de « Les autres? » après que la Flèche a déjà montré ses deux mains.

Il paraît bien que le public des premières représentations hésita lui-même devant Harpagon, comme il avait hésité devant Alceste. Mais, après son premier étonnement en face d'une peinture si forte, de cette réalité saisissante jusqu'à en devenir inquiétante, il se

1. Cf. ci-dessus, p. 130, n° 1.

décida pour le rire. C'est bien ce qu'avait voulu Molière.

Avant de revenir, une fois encore, à la haute comédie avec *les Femmes savantes* (1672), et de même qu'il avait fait succéder l'éclat de rire du *Médecin malgré lui* au *Misanthrope*, celui de *l'Amour médecin* à *dom Juan*, celui de *l'École des maris* à *dom Garcie*, il donne coup sur coup après *l'Avare*, sans compter ici *les Amants magnifiques* et *Psyché*, quatre comédies-farces. Ce sont : *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *le Bourgeois gentilhomme* (1670), *les Fourberies de Scapin* (1671) et *la Comtesse d'Escarbagnas* (1671).

Toutes les quatre sont des merveilles de gaieté, et non seulement des témoignages prodigieux de la verve de leur auteur, mais aussi de la souplesse admirable avec laquelle il se délassait par le gros rire de la tension du comique de caractère, sans oublier jamais le comique de mœurs, comme on va voir.

Monsieur de Pourceaugnac est une comédie-ballet composée en hâte, pour des fêtes de la Cour données à Chambord, où elle fut jouée le 6 octobre 1669. Le héros, Léonard de Pourceaugnac, est un « avocat de Limoges » qui, pour se marier, s'avise, au lieu de « prendre une Limosine », de venir chercher femme à Paris, où il va être plaisamment nasardé et berné. Il y a là une des caricatures les plus vivantes qui aient été mises sur aucun théâtre depuis Aristophane. En dépit de la charge, la ressemblance de Pourceaugnac avec ses modèles, les vaniteux hobereaux des provinces — à en juger par ce qui en reste encore, après deux siècles écoulés — est d'une évidence criante, en quelque sorte et, comme on l'a dit, effrayante. On y voit à plein comment ébauchait Molière et de quelle source profonde d'observations accumulées jaillissait son énorme gaieté.

Il s'y trouve aussi, selon la remarque de Voltaire, comme « dans toutes les farces de Molière, des scènes dignes de la haute comédie ». De ce genre de comique plus relevé que vise ici Voltaire, sont certainement celle de la consultation des médecins (a. I, sc. VIII), et aussi celles des calomnies du médecin et de Sbrigani, avec leurs suites (a. II, sc. II, IV et VI), et encore celle des insinuations du commissaire sur la justice (a. III, sc. II). Nulle disparate d'ailleurs : ce comique s'allie à merveille avec les plaisanteries qui pleuvent si dru sur ce pauvre Limoges, sa « promenade du cimetière des Arènes » et son église Saint-Etienne, et sur les « Limosins » — y compris leur « élu » et « le traiteur Petit-Jean » — qui sont représentés dans la pièce par un si drôle de corps en la personne de ce Pourceaugnac aussi vilain que son nom, « cette physionomie, ces yeux rouges et hagards, cette grande barbe, cette habitude du corps, mince, grêle, noire et velue, lesquels signes le dénotent très affecté de cette maladie, procédante du vice des hypocondres ».

Quelle abondance de la grosse plaisanterie comme de la plus fine! Combien, propres par exemple, à désopiler la rate, ces scènes — dont une *scarronnade* (*le Marquis ridicule*) a pu donner l'idée — que font à Léonard de Pourceaugnac, ses deux fausses femmes, Nérine en son burlesque picard et Lucette en son savoureux gascon!

Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet « faite pour le divertissement du roi, à Chambord », — de même que *Pourceaugnac* qui en est comme « un premier crayon » par certains traits de son vaniteux héros— y fut joué le 14 octobre 1670.

Le comique de mœurs, y compris la satire sociale — témoin le couple d'aventuriers de haut vol que forment

le comte Dorante et la marquise Dorimène — s'y mêle à la farce, ainsi que dans *Monsieur de Pourceaugnac*. Il y est d'ailleurs à plus haute dose, s'y élève même au comique de caractère, sans que ces trois éléments se gênent et cessent de s'y entr'aider pour faire rire de toutes les manières. Il est vrai que la farce, qui fait le fond de la pièce et ne s'y perd pas de vue, domine à la fin et occupe même tout le théâtre, à partir de la cérémonie turque — logiquement amenée d'ailleurs — jusqu'à la saillie finale de Monsieur Jourdain : « Je la (*Nicole*) donne au truchement; et ma femme à qui la voudra ». Mais pourquoi voir dans cette prédominance finale de la farce la conséquence d'un ordre de se hâter donné à Molière, et non son dessein prémédité de produire un *crescendo* de gaieté, élément obligé de ces « divertissements du roi » qui sont devenus ceux de la lointaine postérité[1] ?

C'est aussi une comédie-farce que la pièce des *Fourberies de Scapin* (24 mai 1671); et il semble bien que, suivant un calcul de directeur que nous avons déjà constaté quatre fois[2], Molière l'avait donnée sur son théâtre, dans le voisinage des représentations de *Psyché* (24 juillet 1671), pour suppléer au rire absent de la tragédie-ballet qu'il allait risquer. En tout cas, le succès fut vif, et le gazetier Robinet nous en est témoin, à la date du 30 mai :

On ne parle que d'un Scapin
Qui surpasse défunt *l'Espiègle*[3], etc....

Des scènes du *Phormion* de Térence qu'il a suivies de

1. Ici, comme partout, pour les circonstances de la genèse et de la représentation de la pièce, cf. l'édition Despois-Mesnard, notamment p. 33 sqq., sur les emprunts, tous de menu détail.

2. Cf. ci-dessus, p. 277.

3. Allusion au héros devenu populaire de *l'Histoire joyeuse et récréative de* TILL ULESPIEGLE, traduite de l'allemand.

près, Molière a fait une adaptation ingénieuse, sans profaner nullement ce « dramatique ingénu » que Fénelon exaltera chez son modèle. Si le demi-Ménandre eût peut-être rougi de se voir allier Tabarin, Plaute eût bien ri au tour du sac, et aussi à celui de la galère dont nous avons vu le premier auteur[1].

Au reste, jusque dans cette fantaisie où il a pu sans honte corser d'un tour traditionnel de Tabarin les tours de *Phormion*, l'auteur du *Misanthrope* ne perd pas de vue le comique de mœurs. Pour la portée de la satire, la tirade de Scapin (a. II, sc. v) contre les procès, la procédure et ceux qui en vivent, vaut à elle seule tous les traits des *Plaideurs*[2].

De fait, cette préoccupation chez Molière de la représentation réaliste des mœurs qui le suivait jusque dans ses moindres productions, depuis *Pourceaugnac*, paraît aller en croissant. On en a une preuve bien notable dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, « représentée pour le roi », à Saint-Germain-en-Laye, le 2 décembre 1671.

Les ridicules de cette comtesse de province et de son galant « Monsieur Tibaudier, conseiller », peints sans doute d'après nature, de la tête aux pieds, toilette et manières, humeur et langage, nom même[3], amusèrent fort, à n'en pas douter, la malice dédaigneuse des courtisans toujours prêts à faire des gorges chaudes des hobereaux mâles ou femelles, Pourceaugnac ou Escarbagnas. Le pédantisme de « Monsieur Bobinet, précepteur de Monsieur le comte » est de la même

1. Cf. ci-dessus, p. 110 sqq

2. A ce sujet, cf. dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, 1866, p. 196 sqq. ; *La Science du droit dans les comédies de Molière*, par J. Cauvet.

3. Cf. sur Mlle d'*Escars*, femme du comte de *Baignac* (*Escars-Baignac*), une conjecture piquante (édition Despois-Mesnar, *t.* VIII, p. 530).

venue : il dut paraître à peine caricatural. Mais ce qui put donner à réfléchir aux moins éventés des spectateurs de Saint-Germain, c'est la silhouette grimaçante et formidablement réaliste de « Monsieur Harpin, receveur des tailles » au dehors, payeur chez la comtesse, qui en veut pour son paiement et ne l'envoie pas dire à la compagnie, n'étant pas « d'humeur à payer les violons pour faire danser les autres » (sc. VIII). Pour écrire une des comédies les plus fortes du siècle suivant, Lesage n'aura qu'à combiner ce Harpin avec le Dorante et la Dorimène du *Bourgeois gentilhomme*[1].

Ce goût de plus en plus prononcé de Molière pour la peinture réaliste des mœurs ne fut peut-être pas étranger à la conception des *Femmes savantes* (11 mars 1672). Le comique de ce genre y domine en effet sur celui de caractère, bien que l'un et l'autre s'y trouvent et se multiplient l'un par l'autre, selon la formule de l'auteur depuis l'*Ecole des Maris* et même depuis *les Précieuses*. En tout cas, l'idée première de la pièce paraît bien avoir été contemporaine dans son esprit de cette notation des mœurs plus réaliste, plus aiguë, dont *Pourceaugnac* est, à vrai dire, la première manifestation : car de Visé écrit, au lendemain de la représentation, le 12 mars : « Le fameux Molière ne nous a point trompés dans l'espérance qu'il nous avait donnée, *il y a tantôt quatre ans*, de faire représenter au Palais-Royal une pièce comique de sa façon qui fût tout à fait achevée ».

Sans doute le sujet[2] n'a pas l'ampleur du *Tartuffe*,

1. Cf., *Lesage*, *Collection des Grands Ecrivains français*, Paris, Hachette 1893, par Eugène Lintilhac, p. 61 sqq. et notre t. IV.

2. Sur ces sources, depuis *Il n'y a pas à plaisanter avec l'amour* (*No hay burlas con el amor*) de Caldéron, jusqu'au *Cercle des femmes* — et à son amplification, *l'Academie des femmes* (Paris, Augustin Courbe, 1661, Bibl.

du *Misanthrope* ou de *dom Juan*, mais la satire sociale, pour être moins vaste, n'en a pas moins de portée, puisqu'elle a pour objet la culture de la moitié de la société, l'éducation des femmes[1].

Il y faut signaler aussi et soigneusement le premier exemple d'un même ridicule distribué, avec ampleur et variété, entre divers personnages, ce qui sera de règle dans la future et prochaine grande comédie de mœurs, celle de Dancourt et de Lesage notamment. En cela encore Molière montre la voie, indiquée d'ailleurs dès *les Précieuses*, laissant à ses moins indignes successeurs le soin de s'y avancer jusqu'au but. Seulement le ridicule ici est distribué avec une vigueur telle qu'il fait surgir un caractère chez tous ceux qui en sont frappés : ce sont comme autant de coups de fouet à la ronde qui, en cinglant chacun d'eux, le met en vie. Or voilà ce qui ne se pouvait imiter que de génie et dont la suite s'attend encore.

Nous noterons aussi que, parallèlement au réalisme croissant des peintures de mœurs, la satire prend contre les personnes, dans *les Femmes savantes*, cet accent aristophanesque que nous avons rencontré dans *l'Impromptu*, dans *l'Amour médecin* aussi, comme un ressentiment plus secret de l'auteur ulcéré contre les sots qui avaient malmené ici son esprit, là son corps. Dans Trissotin — d'abord *Tricotin* — et Vadius « fripier d'écrits », il était difficile de ne pas reconnaître Cotin et Ménage et leurs homériques querelles.

Nat. Inventaire réserve Y f. 4342) — de Chappuzeau (*op. c.*, Cf. ci-dessus, p. 220), en passant par *les Visionnaires* de Desmarets, la comédie des *Académiciens*, et le *Roman bourgeois* de Furetière, cf. l'édition Despois-Mesnard, t. IX. et ci-dessus, à propos des comédies susvisées.

1. Pour une antithèse de la thèse de Molière, cf. le curieux traité du cartésien Paulin de la Barre. *De l'égalité des deux sexes*, Paris, Jean du Puis, 1673, et *le Temps* des 25 et 26 mars 1906.

Mais cela n'importe guère à la postérité et n'empêche pas que le tout, forme et fond, soit la perfection même et ne tienne la promesse que Molière aurait faite, devant de Visé, de donner « une pièce comique qui fût tout à fait achevée ». Aussi le succès en fut-il vif, à la cour comme à la ville, quoi qu'on en ait dit.

En revenant au sujet des *Précieuses ridicules*, pour en faire *les Femmes savantes*, il semble que Molière ait voulu donner, par comparaison, à ses contemporains et à la postérité la mesure de la maîtrise où il se sentait parvenu.

Pourtant, à y bien regarder, la dernière pièce qu'il ait eu le temps de nous léguer, représente une création non moins puissante de son génie : n'en rassemble-t-elle pas les principaux traits dans un admirable raccourci ? Oui, il nous semble bien que cette bouffonnerie apparente du *Malade imaginaire*, « comédie mêlée de musique et de danses » (10 février 1673), égale, en tous sens, ses autres chefs-d'œuvre. Aucune de ses comédies de caractère n'est plus profonde, aucune ne recule davantage les limites du genre, puisque c'est de la hantise de la mort même qu'elle tire son rire, lequel réussit pourtant à éviter d'être macabre.

Argan est possédé de « cet amour de la vie » qui est « le plus grand faible des hommes », comme disait le Filerin de *l'Amour médecin*. Il l'est à un degré tel qu'il y subordonnne tout, autour de lui et en lui : il n'est pas de caractère plus marqué, plus réel, dans tout le théâtre de Molière. Les bouffonneries mêmes de la cérémonie finale ont leurs racines profondes dans ce caractère, et ne le laissent pas perdre de vue, jusque dans leurs outrances les plus fantasques. C'est lui, toujours lui, qui nous donne la comédie, tout au long des trois

actes, et d'une manière si divertissante qu'elle nous fait rire jusque dans ses vérités les plus amères, comme celles de ces scènes de mœurs si dures entre Argan et la doucereuse Béline, cette petite-fille de l'héroïne de *la Cornette*[1]. Le patelinage de cette Bélise est pourtant hideux à faire peur, quand on la considère à l'affût de l'agonie imaginaire de sa dupe, quand on entend son oraison funèbre devant le cadavre du faux mort, « un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant ». Faire rire de cela, n'est-ce pas le comble, le miracle de l'art comique, un des plus virils défis que l'esprit humain ait portés à la mort, se sentant et se prouvant ainsi plus noble que ce qui le tue ?

Le Malade imaginaire, effort suprême du triple génie de Molière, étant pétri à la fois du comique de farce, de celui de mœurs et de celui de caractère, en est la synthèse comme il en est le testament[2].

Son œuvre était faite, malgré sa mort si déplorablement prématurée. Elle était conforme à l'idéal qu'il avait ainsi défini dans *l'Impromptu de Versailles* : « L'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes et principalement des hommes de notre siècle ».

Sans doute il n'avait pas eu le temps de tout dire, ni celui de pousser assez la peinture des conditions, des milieux sociaux où il situait les caractères dans ses grandes comédies, mais qu'il traversait trop vite pour aller plus droit à ces caractères. Il le sentait bien, témoin le réalisme de sa touche si évidemment croissant à partir de *Pourceaugnac*, comme nous l'avons noté. Aussi ces milieux restent-ils trop abstraits pour notre

1. Cf. notre tome II, p. 227 sqq.
2. Cf. ci-dessus, p. 210 sqq.

goût devenu plus curieux sur la biographie, les moyens d'existence et la situation sociale des personnages. Il s'ensuit que ces caractères sont à peine moins abstraits que ces milieux, tendant spontanément à se généraliser jusqu'à en devenir symboliques : et c'est ce que le langage courant aide curieusement à constater. Les noms propres de certains des héros de ses grandes comédies, qui paraissaient d'abord doués d'une individualité plus concrète, n'y deviennent-ils pas aussitôt des noms communs, et ces titres : *Tartuffe*, *dom Juan*, par exemple, ne paraissent-ils pas tout aussi abstraits et tout aussi généraux que ceux-ci : *l'Avare*, *le Misanthrope*? On peut donc regretter discrètement que de leur époque et de leur condition ils ne portent pas plus visiblement tout le costume — au sens vaste où l'auteur de *la Lettre à l'Académie* avec les Italiens (*il costume*) entend ce nom —.

Mais ses successeurs vont venir qui, ayant appris de lui à peindre d'après nature, achèveront ses croquis, coloreront ce qu'il a laissé à l'état de « crayons », ajouteront à sa galerie les portraits de leur siècle[1], pousseront avec un réalisme croissant la peinture des milieux, de tout *le costume* et surtout celle des « conditions » que prônera tant Diderot : alors la grande comédie de mœurs naîtra, à défaut du secret perdu de la grande comédie de caractère.

Qui le retrouvera, ce secret d'installer au centre de l'action, pour en mouvoir tous les ressorts et en déterminer toutes les circonstances, un caractère bien défini

1. Sur les originaux qui manquent dans cette galerie, cf. J. Lemaitre, *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, Hachette, 1882, p. 27, 29 sqq.; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1896, p. 517; F. Brunetière, *Les Époques du théâtre français*, Paris, Hachette, 1906, p. 384 sqq.

qui incarne un vice bien humain, la galanterie ou la jalousie, l'hypocrisie ou l'avarice, la misanthropie ou le pédantisme, et chacun d'eux avec son cortège comique de travers corollaires, si prodigieusement en saillie dans le cadre discret d'une action qui se subordonne à eux jusqu'à ne vouloir vivre que par eux et jusqu'à s'évanouir, dès qu'ils se retirent d'elle, dans des dénoûments postiches? Mais si ce secret reste celui de l'auteur de *l'École des femmes*, de *Tartuffe*, de *dom Juan*, du *Misanthrope*, de *l'Avare*, des *Femmes savantes* et du *Malade imaginaire*; s'il ne s'est retrouvé, ni dans la comédie française, ni dans la comédie européenne qui lui doivent d'ailleurs la formule initiale de tout le reste pour continuer « l'étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens », le sens de son œuvre n'en est pas moins clair. Nous parlons, bien entendu, du seul sens qu'il nous reste à dégager dans une histoire où nous n'avons pas à philosopher et à quintessencier sur « les par-delà », comme on dit, de ses comédies. Il nous suffira donc, répétons-le, d'imiter l'Uranie de *la Critique*, en « regardant les choses du côté qu'il nous les montre », pour y apercevoir toute la leçon qu'il a voulu donner à son public de la cour et de la ville, et à la postérité.

« Le meilleur cadre pour la satire, disait la Harpe, est la satire dramatique » : ainsi pensait Molière quand il écrivait à Louis XIV, dans le premier placet pour *Tartuffe* : « J'ai cru que dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ». Son théâtre peut être considéré comme une longue guerre à l'hypocrisie.

Pour arme il a le rire français qui n'est ni l'indigna-

tion déclamatoire d'un Juvénal, ni l'*humour* sarcastique d'un Shakespeare, mais bien la protestation spontanée et franche de la raison et du sens social contre tous les travestissements de la vanité, de la sottise, de l'égoïsme et du vice et contre toutes les déformations qu'ils produisent, si préjudiciables à la société.

Il fait la guerre à l'hypocrisie des manières et de l'esprit, c'est-à-dire à la vanité des précieuses, des bourgeois et des marquis, aux grimaces des Philintes, au pédantisme des femmes savantes, à la robe et au latin des médecins, au galimatias qui est le mensonge des faux savants, et au *phébus* qui est celui du bel esprit.

Puis cette œuvre de « législateur des bienséances du monde[1] » terminée, il vise plus haut, et s'attaque aux « faux monnayeurs en dévotion[2] », en amour, en amitié et en générosité. Son rire alors devient plus âpre, en face des Tartuffe, des don Juan, des Arnolphe, des Philinte, des Harpagon et des Bélise. Il cingle du *fouet de sa satire*, comme disait Musset, ces corrupteurs de l'humanité, de la « juste nature » et de la « parfaite « raison ».

Puis le justicier, se retournant vers la foule des dupes, ses frères, leur adresse cet avis suprême, résumé de toute sa philosophie mélancolique et aimante, et qui n'est pas tout à fait celle de Philinte :

Les hommes, la plupart, sont étrangement faits !
Dans la juste nature on ne les voit jamais ;
La raison a pour eux des bornes trop petites ;
En chaque caractère ils passent ses limites ;
Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant[3].

1. Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, c. XXXII.
2. *Premier placet au roi*, pour *Tartuffe*.
3. *Tartuffe*, acte I, scène VI.

La vraie science et la poésie sincère sont saines, font l'âme plus forte et la vie plus douce ; mais on n'en touche les cimes qu'au prix d'efforts qui sont l'austère partage de l'homme, et qui coûteraient trop aux femmes, si elles y perdaient leurs grâces et leur souplesse native. Car ce sont là des trésors à ménager, la réserve du foyer. Il faut et il suffit qu'une femme ait « des clartés de tout ». Les Philamintes et les Bélises encombrent la maison de Trissotins et de Vadius; et qu'arriverait-il si Chrysale ne rencontrait pas un Clitandre pour faire place nette? Gardons-nous donc des pédants. On n'a pas plus besoin de se draper dans sa robe pour faire son devoir de médecin ou de philosophe, que d'étaler sa haire et sa discipline pour prouver sa dévotion, ou d'être relié en veau pour avoir de l'esprit. Ayons surtout les mœurs et les goûts de notre condition. Défions-nous des Angéliques comme des Armandes; cherchons des Elmires et des Henriettes, et n'élevons pas des Agnès; gardons notre foyer, nos femmes et nos filles des Dorantes, des Trissotins et des Tartuffes; et gardons-nous nous-mêmes de déclamer trop fort contre les vices de la société et des hommes. La vertu est moins arrogante : elle est traitable, et cherche moins à invectiver les excès qu'à pratiquer en tout ce *rien de trop* dont son disciple Baron dira :

> Ce proverbe, monsieur, sera de tous les temps :
> *Rien de trop*, il instruit les petits et les grands;

et dont son ami Lafonfaine redira :

> Rien de trop est un point dont on parle sans cesse
> Et ne se pique point.

Elle consiste, en un mot, à rester « dans la juste nature ».

Telle est la leçon de Molière. Elle prêche cette mesure en tout, vieille leçon de la sagesse antique, qui se défie des passions, se fie à la raison, économise nos forces vives et sait les réserver pour accomplir couramment le devoir prochain, et héroïquement, aux heures de crise, le devoir cornélien. C'est ainsi que notre grand comique n'a pas été seulement un *législateur des bienséances*, mais surtout le censeur des vices éternels, et, pour tout dire, le précepteur de l'honnête homme dans toutes les conditions. Du rire qu'il provoque, plus que de tout autre, on peut dire, selon le mot d'un philosophe [1], qu'il est « une espèce de geste social », c'est-à-dire un châtiment, consenti et infligé par tous, de certaines disconvenances entre l'individu moqué et la société qui s'en moque. Là aboutit, par un effort continu du génie comique de Molière, ce qui mérite bien d'être appelé sa philosophie morale, n'en déplaise à Schlegel. Par là son œuvre faite d'idéal autant que de réel, est celle de tous les temps où est le mieux peint l'homme en société, à la fois tel qu'il est et tel qu'il devrait être. L'auteur du *Misanthrope* est le plus social des poètes. Aussi la leçon de ce maître du rire portera-t-elle ses fruits, tant qu'il y aura des hommes vivant en société et qui chercheront le mieux-être. Elle sera d'ailleurs applaudie aussi longtemps qu'il y aura une scène comique, car son auteur a bien remporté, sans peut-être, le prix de son art.

1. Cf. H. Bergson, *Le Rire*, *op. c.*, p. 20, et pour les développements ingénieux de cette idée, p. 89, 133, 181 sqq., 197 sqq., 204.

CHAPITRE VI

LES CONTEMPORAINS DE MOLIÈRE.

Invasion de la farce. — Statistique des comédies entre *les Précieuses* et *le Malade imaginaire* : quantité de celles en un acte. — Intérêt relatif de ces comédies-farces.

Deux comédies de cette époque à mettre hors de pair : *la Mère coquette* (1665) de Quinault,et son comique de caractère; une farce de génie, *les Plaideurs* (1668) de Racine, considérés comme une adaptation d'Aristophane.

Caractéristique des comédies-farces. — *Le Mariage de Rien* (1660); *les Bêtes raisonnables* (1664); *le Mari sans femme* (1663); *l'École des Jaloux ou le Cocu volontaire* (1664); *l'École des filles* (1666); *la Femme juge et partie* (1669) de Montfleury le fils.

Autres comédies-farces : *L'Amant de sa femme* (1661); *l'École des cocus ou la Précaution inutile* (1661) de Dorimon; — *la Désolation des filous* (1661) de Chevalier; — *le Colin-maillard* (1661) de Chappuzeau; — *le Jaloux invisible* (1666) de Brécourt; — *le Poète basque* (1668); *les Faux Moscovites* (1668) de Poisson; — *le Baron d'Albikrak* (1668) de Thomas Corneille; — *le Souper mal apprêté* (1669) de Hauteroche; — *l'Avocat sans étude* (1670); *les Trompeurs trompés* (1670); *la Dupe amoureuse* (1670); *le Quiproquo où le Valet étourdi* (1671) de Rosimond; — le chef-d'œuvre des piécettes en un acte, *le Deuil* (1672) de Hauteroche.

La satire littéraire sur la scène comique : *Zélinde ou la Véritable critique de l'École des femmes* (1663) de de Visé; — *le Portrait du peintre* (1663) de Boursault; — *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé* (1663) de Montfleury le fils; — *la Réponse à l'Impromptu de Versailles* (1663) de de Villiers; — *les Amours de Calotin* (1664) de Chevalier; — *la Critique du Tartuffe* (1669 anonyme); — *Elomine hypocondre* (1670) de le Boulanger de Chalussay; — *la Folle querelle ou la Critique d'Andromaque* (1668) de Subligny.

Vers la comédie de mœurs : *l'Académie des femmes* (1661); *le Riche mécontent* (1662) de Chappuzeau; — *le Baron de la Crasse* (1662) de Poisson; — *le Gentilhomme de Beauce* (1670) de Mont-

fleury : — *le Gentilhomme guespin* (1670) de de Visé ; — *Champagne le coiffeur* (1662) de Boucher ; — *l'Intrigue des carrosses* (1662) de Chevalier ; — *les Côteaux* (1665) de de Villiers ; — *les Intrigues de la loterie* (1670) ; *la Veuve à la mode* (1667) : *l'Embarras de Godard ou l'Accouchée* (1667) de de Visé ; — *les Grisettes* (1671) de Champmeslé.

Autour de Molière, c'est surtout la farce qui occupe les deux scènes rivales[1], celles du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne et qui en illustre les acteurs. Elle débordera même sur la sienne, comme nous l'allons voir, non contente de la part si large qu'il lui a faite dans son œuvre. C'est là un fait que la statistique annonce d'abord et démontre par le dehors, pour ainsi dire.

Au cours des quatorze années qui séparent *les Précieuses ridicules* (1659) du *Malade imaginaire* (1673), il ne s'est pas joué moins de 86 comédies, outre les 29 de Molière, au compte des frères Parfait[2]. Or les deux tiers de ces pièces ont moins de cinq actes, 16 étant en trois actes et 48 en un[3], c'est-à-dire que plus de la moitié ont une longueur qui correspond à celle de la moyenne des farces médiévales[4]. Plusieurs en ont même l'alerte et traditionnel octosyllabe : *le Mariage de rien* (1660) de Montfleury ; *le Cartel de Guillot* (1660), *la Désolation des filous* (1661) et *la Disgrâce des domestiques* (1662), de Chevalier ; *le Colin-Maillard* (1661), de Chappuzeau ; *Champagne le Coiffeur* (1662), de Bou-

1. Cf. l'Introduction.

2. En ajoutant à *l'Avocat sans étude* de Rosimond, sa variante *l'Avocat savetier* dont l'analyse est à la note *a* de la page 15 de leur tome XI.

3. Ce chiffre est minimum, car de quatre autres comédies on ne sait que la date et le titre, sans le nombre d'actes : *la Bradamante ridicule* (1664) ; *les Maux sans remède* (1669) ; *le Désespoir extravagant* (1670) ; *l'Ami de tout le monde* (1673). — Dans les 14 années écoulées entre *le Malade imaginaire* (1673) et *le Chevalier à la mode* (1687), il se jouera 69 comédies, dont 27 en un acte, 1 en deux, 5 en trois : au total 155 comédies en 28 ans, des *Précieuses* au *Chevalier à la mode*, outre les 29 de Molière. On voit que ce n'est pas la quantité qui manqua autour de lui, ni après.

4. Cf. notre tome II, chap. V et VI.

cher. L'emploi de ce mètre matérialise ici la tradition. Ainsi Poisson qui, nous l'avons vu, avait restauré la farce en un acte et en vers de huit, avec son *Lubin* (1652), ayant à introduire une farce dans son *Baron de la Crasse*, lequel est en vers alexandrins, emploiera pour elle l'octosyllabe de nos vieux farceurs.

Le fond de ces pièces correspond, pour la plupart d'entre elles, à cette ressemblance dans la forme. Les sujets en sont purement farcesques, comme aussi dans le plus grand nombre des pièces en plusieurs actes, chez les contemporains de Molière.

S'en étonner ou même s'en indigner, en les parcourant avec le souvenir présent de ses grandes comédies, c'est le premier mouvement, mais est-il bon? N'est-ce pas un peu la faute du maître — si faute il y a — qui avait eu l'air de prêcher tant de fois d'exemple, depuis *les Précieuses* jusqu'à *Pourceaugnac* et même jusqu'au *Malade imaginaire?* Et faut-il faire un grief aux Thomas Corneille, Poisson, Montfleury, Brécourt, Dorimon, Chappuzeau, Chevalier, Villiers, Rosimond, Hauteroche, Gilbert, puis aux de Visé, Champmeslé, Saint-Yon, Robbe, Desmarres, Baron, Dancourt, de n'avoir pas imité l'inimitable? S'il est vrai, au contraire, qu'en se mettant à l'école de la farce nationale, à l'exemple de Molière, certains d'entre eux ont appris peu à peu, eux aussi, à peindre d'après nature, dans la mesure de leur talent qui ne fut pas toujours médiocre, et s'ils ont ainsi aidé à l'éclosion d'une variété nouvelle de la comédie, pourquoi les abandonner aux dédains commodes d'une critique qui, dans son admiration impatiente et un peu paresseuse pour les chefs-d'œuvre, oublie que rien ne les fait comprendre comme leur genèse?

Or, en fait, dans le fatras et parfois dans le fumier des soi-disant comédies qui se jouèrent autour de Molière, et immédiatement après lui, germait la grande comédie de mœurs, celle qui aura dans *le Chevalier à la mode* une première formule dont la fécondité n'est pas encore épuisée et est, à vrai dire, inépuisable.

Au reste, toute cette menuaille a bien droit à quelque indulgence, pour avoir fait tant rire, et surtout à quelque curiosité, pour y avoir réussi dans le voisinage de Molière. Mais avant d'en passer la revue, il convient de tirer de pair deux pièces : *la Mère coquette ou les Amants brouillés* (1665) de Quinault, qui a du comique de caractère par endroits et de la saveur partout, avec un degré de charge relativement léger ; puis *les Plaideurs* (1668), bien qu'ils ne soient qu'une farce, mais inspirée par Aristophane et écrite par Racine.

Que de Visé, comme il s'en vante, ait suggéré l'idée première de *la Mère coquette*, ou que Quinault, comme il le déclare dans sa préface[1], la doive à *la Tante et la nièce* (*la Tia y la sobrina*), de Moreto, il n'importe guère : car la manière dont il a traité le sujet est bien à lui et son originalité est du meilleur aloi.

L'intrigue est lâche et dénouée avec le sans-gêne dont Molière donnait l'exemple. En revanche, l'intérêt est parfaitement ménagé, piquant et en progrès constant. Il y a des personnages plaisants jusqu'à la bouffonnerie, mais avec des traits de mœurs bien notés et qui datent ; des amoureux brouillés et raccommodés suivant la

1. « Mais pour ce qui regarde le caractère de la Mère coquette, je crois en être le seul inventeur, et que rien n'a pu lui (*à de Visé*) en fournir l'idée que les vers que je lui ai dits sur ce sujet ». *La Mère coquette ou les Amants brouillés*. Paris, Michel Bobin, 1666, Bibl. Nat., Inventaire Y f 7434. Outre l'auteur espagnol, Quinault indique aussi comme sources du sujet *le Berger extravagant* de Sorel et *la Cassandre* de Boisrobert. — Pour un texte de la pièce, plus aisé à trouver, cf. *Le Théâtre choisi* de Quinault. Paris, Laplace, 1882, p. 178 sqq.

formule du *Dépit amoureux*, mais avec des nuances de sentiment délicates et neuves ; des valets niais ou fourbes, mais d'une niaiserie drôle et d'une fourberie des plus magistrales ; enfin une esquisse de caractère qui n'est pas du tout indigne du voisinage de Molière. Le style a une aisance et une verve charmantes. Le dialogue, bien coupé, pétille de traits savoureux et vifs. La langue est saine et coulante. Le tout est fort adroit et partait bien de la même plume qui venait d'écrire si finement cette tragédie d'*Astrate* (1664) où étaient devancés en maints endroits, et avec un succès pour lequel Boileau sera injuste, le pathétique et la langue mêmes de Racine.

Le sujet en est piquant et hardi. Un barbon, Crémante, veut épouser la fille, Isabelle, d'une coquette entre deux âges, Ismène. Celle-ci qui se croit veuve, étant sans nouvelles depuis près de huit ans de son mari enlevé par les Turcs, épouserait volontiers le fils du barbon, Acante. L'obstacle à cette partie carrée vient de l'amour du fils de l'un pour la fille de l'autre. Une servante fûtée, Laurette, s'emploie à tourner cet obstacle. Elle est l'âme de la pièce, où elle mène tout, sans en avoir l'air, en manœuvrant la niaiserie du valet Champagne. Elle brouille les deux amants par tout un manège de trahisons perfides, et qui vont jusqu'à introduire un marquis ridicule dans la chambre d'Isabelle, au vu et au su de l'amoureux Acante. Subornant un témoin du décès du mari d'Ismène, elle remplit d'espoir le barbon et la coquette, qui poussent chacun leurs sentiments surannés à des excès plaisants ou mêmes comiques. Enfin elle désespère les deux jeunes amants qui feraient par dépit la sottise du double mariage contre nature, si leur amour avide de s'expliquer malgré tout, et l'ar-

rivée du mari cru mort n'arrangeaient les choses. L'action verse peu dans la charge et reste dans une moyenne de bon comique. Ainsi l'auteur n'a garde de ramener au dénoûment la mère coquette, dont la confusion ne pourrait que tourner à la farce ou au drame. Tout cela est plus qu'adroit.

Le marquis lâche et bouffon, qui est le seul rôle chargé, n'en a pas moins suggéré des traits à Alceste contre

les contorsions
De tous ces grands faiseurs de protestations.

que Molière avait d'ailleurs déjà croqués au passage dans *les Fâcheux* :

Mon importun et lui courant à l'embrassade
Ont surpris les passants de leur brusque incartade ;
Et tandis que tous deux étaient précipités
Dans les convulsions de leurs civilités...

Voici comme ils chargent ici « la fureur de leurs embrassements ».

LE MARQUIS.

Ah ? cousin, te voilà !
Bonjour, que je t'embrasse encor cette fois-là.

ACANTE.

Ah ! vous me meurtrissez ! Laurette se retire ?

LAURETTE.

Monsieur Champagne encore a deux mots à me dire.

LE MARQUIS.

Comment, Monsieur Champagne ! il est donc revenu ?
Il sent son honnête homme, et je l'ai méconnu ;
Lorsqu'il était laquais, il n'était pas si sage.

CHAMPAGNE.

Ni vous non plus, Monsieur, lorsque vous étiez page.

LE MARQUIS.

Nous étions grands fripons.

CHAMPAGNE.

Vous l'étiez plus que moi.

LE MARQUIS.

Je te veux servir.

CHAMPAGNE.

Ouf! vous m'étranglez, ma foi.

LE MARQUIS.

Hé! Laurette?

LAURETTE.

Ah, Monsieur, avec moi, je vous prie,
Trève de compliment et de cérémonie.

(*Laurette et Champagne se retirent*)

ACANTE.

Estimez-vous beaucoup l'air dont vous affectez
D'estropier les gens par vos civilités?
Ces compliments de main, ces rudes embrassades,
Ces saluts qui font peur, ces bonjours à gourmades,
Ne reviendrez-vous point de toutes ces façons?

LE MARQUIS.

Ho! Ho! voudrais-tu bien me donner des leçons,
A moi, cousin, a moi?

ACANTE.

C'est un avis sincère,
Et ce que je vous suis me défend de me taire :
On peut plus sagement exprimer l'amitié.

LE MARQUIS.

Hé, mon pauvre cousin, que tu me fais pitié!
Tu veux donc faire prendre un air modeste et sage
Aux gens de ma volée, aux marquis de mon âge?
Va, tu sais peu le monde et la cour, si tu crois
Qu'on puisse être marquis, jeune et sage à la fois.
Il faut être à la mode, ou l'on est ridicule;
On n'est point regardé, si l'on ne gesticule;

Si dans les jeux de mains ne cédant à pas un,
On ne se fait un peu distinguer du commun.
La sagesse est niaise, et n'est plus en usage,
Et la galanterie est dans le badinage :
C'est ce qu'on nomme adresse, esprit, vivacité,
Et le véritable air des gens de qualité.

La passion du sexagénaire Crémante a des excuses, qui s'expliquent de reste par le passage suivant — où apparaît déjà le futur auteur de ces situations et descriptions d'opéra passionné, à la morale lubrique, que la musique de Lulli réchauffera encore, selon le mot de Boileau — :

CRÉMANTE.

Enfin donc, par un feu dont tout mon sang s'allume,
Éveillé ce matin plutôt que de coutume,
J'ai familièrement usé de mon crédit,
Et surpris Isabelle au sortir de son lit.
Je n'ai senti jamais mon âme plus émue ;
Sa beauté négligée en semblait être accrue ;
Son désordre charmait ; un long et doux sommeil
Avait rendu son teint plus frais et plus vermeil,
Rallumé ses regards, et jeté sur sa bouche
Du plus vif incarnat une nouvelle couche !
Sans arts, sans ornements, sans attraits empruntés ;
Elle était belle enfin de ses propres beautés.
Sous le nom de bonhomme et d'ami de son père,
Je l'ai vu s'habiller sans façon, sans mystère ;
J'ai fait pour l'amuser, des contes de mon mieux.
Mais Dieu sait, cependant, comme j'ouvrais les yeux !
En se chaussant, j'ai vu... rien n'est mieux fait au monde !
J'ai vu certain morceau de jambe, blanche, ronde....
Mais n'allez pas l'aimer, au moins, sur mon récit.

LE MARQUIS.

Les gens de cour ont bien autre chose en l'esprit ;
L'amour leur est honteux à moins d'un grand trophée.
Poursuivez donc.

CRÉMANTE.

Enfin elle s'est donc coiffée.
J'ai goûté le plaisir de voir ses cheveux blonds

Tomber, à flots épais, jusque sur ses talons;
Et même si bien pris mon temps et mes mesures,
Que j'en ai finement ramassé des peignures.
S'étant coiffée enfin, comme avec mille appas,
Pour prendre un corps de robe elle avançait le bras,
Par bonheur, tout à coup une épingle arrachée,
Qui tenait sur son sein sa chemise attachée,
M'a laissé voir à nu l'objet le plus charmant....
Ouf! je suis tout ému d'y penser seulement.

LE MARQUIS.

Votre toux reviendra : changeons donc de langage.

Quant à la mère dont la coquetterie est aussi égoïste que la lubricité du barbon, voici son entrée :

LAURETTE.

Madame, en vérité, cette rigueur m'étonne,
Quoi! vous pour tout le monde et si douce et si bonne,
Pour votre fille seule être rude à ce point?

ISMÈNE.

J'en ai trop de raisons.

LAURETTE.

Je ne les conçois point;
J'ignore d'où vous vient tant de haine pour elle;
C'est une fille aimable....

ISMÈNE.

Elle n'est que trop belle;
Je sais trop sur les cœurs quel empire elle prend.

LAURETTE.

Est-ce là tout l'outrage...?

ISMÈNE.

En est-il un plus grand?
De quel œil puis-je voir, moi qui, par mon adresse,
Crois pouvoir, si j'osais, me piquer de jeunesse,
Une fille adorée, et qui, malgré mes soins,
M'oblige d'avouer que j'ai trente ans au moins?

Et comme à mal juger on n'a que trop de pente,
De trente ans avoués n'en croit-on pas quarante?

LAURETTE.

Il est vrai que le monde est plein de médisants;
Mais on peut être belle encore à quarante ans.

ISMÈNE.

On le peut; mais enfin, c'est l'âge de retraite;
La beauté perd ses droits, fût elle encore parfaite;
Et la galanterie, au moment qu'on vieillit,
Ne peut se retrancher qu'à la beauté d'esprit.

LAURETTE.

Vous êtes trop bien faite, et c'est une chimère.

ISMÈNE.

Une fille à seize ans défait bien une mère.
J'ai beau, par mille soins, tâcher de rétablir
Ce que de mes appas l'âge peut affaiblir,
Et d'arrêter, par art, la beauté naturelle
Qui vient de la jeunesse, et qui passe avec elle,
Ma fille détruit tout, dès qu'elle est près de moi;
Je me sens enlaidir sitôt que je la vois;
Et la jeunesse en elle, et la simple nature,
Font plus que tout mon art, mes soins et ma parure.
Fut-il jamais sujet d'un plus juste courroux?

LAURETTE.

Elle a tort, en effet; je l'avoue avec vous.
Mais on sait à ce mal le remède ordinaire:
Faites-la d'un couvent au moins pensionnaire.
Quoi! vous hochez la tête! est-ce que vous doutez
Qu'Isabelle ose rien contre vos volontés?

ISMÈNE.

Non; je puis m'assurer de son obéissance;
Elle suit mes désirs toujours sans résistance;
Je la trouve soumise à tout ce que je veux:
Et c'est ce que j'y trouve encor de plus fâcheux.
Puisqu'elle m'ôte ainsi tout prétexte de plainte,
Pour couvrir le dépit dont je me sens atteinte.

Pour l'éloigner de moi, je n'ai qu'à le vouloir;
Mais, Laurette, quels maux n'en dois-je pas prévoir?
C'est, dans l'état de veuve où je dois me réduire,
Un prétexte aux plaisirs qu'une fille à conduire.
Je puis, sous la couleur d'un soin si specieux,
Prétendre, sans scrupules, à paraître en tous lieux,
A jouir des douceurs du cours, des promenades,
A voir les jeux publics, bals, ballets, mascarades;
Et n'ayant plus de fille à mener avec moi,
Je dois vivre autrement, et c'est là mon effroi.
Le grand monde me plaît; je hais la solitude;
Il n'est point à mon gré de supplice plus rude;
Et j'aime encore mieux voir ma fille à regret,
Qu'éviter, à ce prix, le tort qu'elle me fait.

LAURETTE.

Elle ne vous fait pas tant de tort qu'il vous semble;
On vous prend pour deux sœurs, quand on vous voit ensemble.

ISMÈNE.

Sans mentir?

LAURETTE.

Je vous parle avec sincérité.

ISMÈNE, *se regardant dans un miroir de poche.*

Comment suis-je aujourd'hui? Mais dis la vérité.

Le caractère indiqué là s'accentue et achève de se poser, dans la scène où notre coquette sur le retour fait sa cour à Acante qui s'y prête par dépit, sans pouvoir éloigner de lui la pensée de celle qu'il aime toujours. Quinault atteint ici au comique de caractère :

ISMÈNE.

Craignez-vous ma présence?

ACANTE.

La peur d'être importun me faisait détourner.

ISMÈNE.

Vous ne sauriez, Monsieur, jamais importuner;

Des soins de mes amis je me tiens obligée ;
Mais on fuit volontiers une veuve affligée :
Car, puisqu'il plaît au ciel, trop contraire à mes vœux,
Mon veuvage à présent n'a plus rien de douteux.

LAURETTE.

Monsieur sait tout, Madame, et chérit la famille ;
Il a fait compliment pour vous à votre fille :
Vous l'a-t-elle pas dit?

ISMÈNE.

Quel esprit déloyal !
Ma fille, de Monsieur, ne m'a dit que du mal ;
Je n'ai jamais tant vu de colère et de haine,
Et ne l'ai même, enfin, fait taire qu'avec peine.

ACANTE.

Elle me fait plaisir : injuste comme elle est,
Sa colère m'oblige, et sa haine me plaît ;
Je me tiens honoré du mépris qu'elle exprime,
Et j'aurais à rougir, si j'avais son estime.

ISMÈNE.

J'ai regret de vous voir tous deux si désunis ;
Je vous aimai toujours autant et plus qu'un fils ;
Le ciel m'en est témoin, et que votre alliance
A fait jusques ici ma plus chère espérance.

LAURETTE.

Si ces nœuds sont rompus, il en est de plus doux
Qui pourraient renouer l'alliance entre nous.
Monsieur peut rencontrer dans la même famille
De quoi se consoler des mépris de la fille ;
Et Madame, voyant Monsieur mal satisfait,
Peut réparer le tort que sa fille lui fait :
Vous êtes en état tous deux de mariage.

ISMÈNE.

Laurette, en vérité, vous n'êtes guère sage.

LAURETTE.

Sage ou non, croyez-moi tous deux, à cela près :
Pour Monsieur, j'en réponds, je sais ses vœux secrets.

Il souhaite ardemment une union si belle ;
C'est vous qu'il veut aimer ; c'est vous....

ACANTE.

Ah, l'infidèle !

ISMÈNE.

Monsieur songe à ma fille et n'y renonce pas.

ACANTE.

Moi, Madame, y songer ? J'aurais le cœur si bas !
De cette lâcheté vous me croiriez capable !

LAURETTE.

Non ; c'est lui faire tort ; cela n'est pas croyable,
Quoi que lui fasse dire un transport de courroux,
Monsieur assurément ne veut songer qu'à vous.

ACANTE.

Madame, il est certain : jamais, je le confesse,
L'amour n'a fait aimer avec tant de tendresse,
N'a jamais inspiré, dans le cœur d'un amant,
Rien qui fût comparable à mon empressement,
Rien d'égal à l'ardeur pure, vive, fidèle,
Dont mon âme charmée adorait Isabelle.
Vous voyez cependant comme j'en suis traité.

ISMÈNE.

La jeunesse, Monsieur, n'est que légèreté :
Au sortir de l'enfance une âme est peu capable
De la solidité d'un amour raisonnable ;
Un cœur n'est pas encore assez fait à seize ans,
Et le grand art d'aimer veut un peu plus de temps.
C'est après les erreurs où la jeunesse engage,
Vers trente ans, c'est-à-dire, environ à mon âge,
Lorsqu'on est de retour des vains amusements
Qui détournent l'esprit des vrais attachements ;
C'est alors qu'on peut faire un choix en assurance,
Et c'est là proprement l'âge de la constance.
Un esprit jusque-là n'est pas bien arrêté,
Et les cœurs, pour aimer, ont leur maturité.

ACANTE.

Mais, Madame, après tout, qui l'eût cru d'Isabelle?
Isabelle inconstante! Isabelle infidèle!
Isabelle perfide, et sans se soucier....

ISMÈNE.

Quoi! toujours Isabelle!

ACANTE.

Ah! c'est pour l'oublier:
Et je veux, s'il se peut, dans mon dépit extrême,
Arracher de mon cœur jusques à son nom même;
Je veux n'y laisser rien de ce qui me fut doux :
Grâce au ciel, c'en est fait.

LAURETTE.

C'est fort bien fait à vous.

ACANTE.

J'en fais juge, Madame, et veux bien qu'elle die
S'il est rien de si noir que cette perfidie :
Après tant de serments, et si tendrement faits,
De nous aimer toujours, de ne changer jamais,
Isabelle aujourd'hui, cette même Isabelle....
Madame, obligez-moi, ne me parlez plus d'elle.

ISMÈNE.

C'est vous qui m'en parlez

ACANTE.

Ce sont tous ces endroits,
Où l'ingrate a promis de m'aimer tant de fois :
Ces lieux témoins des nœuds dont son cœur se dégage,
De qui l'objet encore m'en rappelle l'image;
Et pour marquer l'ardeur que j'ai d'y renoncer,
Je ne veux plus rien voir qui m'y fasse penser :
Tout me parle ici d'elle; il vaut mieux que je sorte.

LAURETTE,
arrêtant Acante qui veut passer par la chambre d'Ismène.

Par où donc allez-vous?

ACANTE.

Je ne sais; mais n'importe;
Par le petit degré l'on descend aussi bien,

ISMÈNE.

Ma fille est là-dedans.

ACANTE.

Ah! je m'en ressouviens :
Il n'est pas, en effet, à propos que j'y passe;
Sans vous je l'oubliais, et vous m'avez fait grâce.

Cette finesse et cette vérité d'analyse psychologique se retrouvent dans les mouvements de dépit des deux amoureux, savamment brouillés par cette coquine de Laurette : elles réussissent même à renouveler l'aspect de leurs caractères tracés pourtant par Molière[1].

Isabelle a, au souvenir de la naissance de leur amour, une sensibilité touchante, et, dans l'obstination instinctive de cet amour, une grâce inquiète et charmante qui ne devaient rien à l'auteur du *Dépit amoureux* :

ISABELLE.

Surtout les premiers feux sont toujours les plus doux;
Ceux d'Acante et les miens sont nés presque avec nous.
Nos pères qui s'aimaient, semblaient. dès la naissance,
Avoir fait, pour s'aimer, nos cœurs d'intelligence :
Tout enfant que j'étais, sans nul discernement,
Je songeais à lui plaire avec empressement :
Cent petits soins aussi m'exprimaient sa tendresse;
Nous nous voyions souvent, et nous cherchions sans cesse :
Parfois nous soupirions sans savoir bien pourquoi;
Et nos cœurs, ignorant quel mal ce pouvait être,
Surent sentir l'amour plutôt que le connaître....
On m'en a dit assez pour me désespérer
Cependant en secret un pouvoir que j'admire,
Me fait presque oublier tout ce qu'on m'a pu dire :
Je ne sais quoi toujours me parle en sa faveur.

1. Cf. ci-après, p. 306 sqq.

LAURETTE.

Mon Dieu! jusqu'où l'amour séduit un jeune cœur!
Je m'étais bien de vous promis plus de courage.

ISABELLE.

Tu te peux tout promettre encor, s'il est volage;
Mais mon cœur, par lui-même, en veut être éclairci.

LAURETTE.

Quoi! le voir?

ISABELLE.

Je t'ai crue, et j'ai fui jusqu'ici :
Redevable à tes soins, dès ma tendre jeunesse,
J'ai suivi tes conseils, j'ai contraint ma tendresse,
J'ai tâché de te croire autant que je l'ai pu :
Souffre, au moins une fois, que mon cœur en soit cru :
Qu'il puisse s'éclaircir ainsi qu'il le souhaite;
Qu'un aveu de l'ingrat.... Mais tu rougis, Laurette?

LAURETTE.

Je rougis de vous voir faible encore à ce point.

Quand la pauvre fille a été poussée par la coquinerie de Laurette à chasser son amant, elle a de ses rigueurs un remords qui en fait vraiment une petite sœur d'Hermione, du moins par l'accent et même par les expressions : car elles sont presque les mêmes, ce qui n'est pas médiocrement curieux, la pièce étant de deux ans antérieure à Andromaque :

ISABELLE.

Ah! pourquoi m'as-tu crue?
Pourquoi lui rendais-tu ce billet trop honteux?

LAURETTE.

Pourquoi? vous le vouliez.

ISABELLE.

Sais-je ce que je veux?
Toi qui voyais ma honte où s'exposait ma flamme,
Que ne trahissais-tu le faible de mon âme?
Fallait-il, pour en croire un lâche emportement,
Abandonner mon cœur à son aveuglement?

Molière, de son côté, ne se serait-il pas souvenu dans *l'Avare*, de la scène suivante, qui met face à face le père et le fils rivaux d'amour, et où l'égoïsme autoritaire du barbon est marqué de traits assez forts?

CRÉMANTE.

Quoi! ce joli garçon! Avoir l'impertinence
De choquer un parent de cette conséquence!
Et, pour comble d'audace et de crime aujourd'hui,
Oser, pour Isabelle, être mal avec lui!
Une fille à vos yeux désormais interdite,
Pour qui le moindre soin de votre part m'irrite,
Que je vous ai cent fois ordonné d'oublier,
Une fille, en un mot, qui va se marier.

ACANTE.

Se marier, Monsieur!

CRÉMANTE.

C'est une affaire faite;
La fille en est d'accord; la mère le souhaite.

ACANTE.

Et ce sera bientôt?

CRÉMANTE.

Ce sera, que je crois,
Dans huit jours, au plus tard.

ACANTE.

Mais à qui donc?

CRÉMANTE.

A moi.

ACANTE.

A vous?

CRÉMANTE.

Oui.

ACANTE.

Vous?

CRÉMANTE.

Moi-même.

ACANTE.

Épouser Isabelle :
Vous qui condamniez tant mon hymen avec elle,
Qui blâmiez ce parti, lorsqu'il m'était si doux!

CRÉMANTE.

Je l'ai trouvé, pour moi, plus propre que pour vous.

ACANTE.

Vous oublieriez ainsi la parole donnée?

CRÉMANTE.

Isabelle, il est vrai, vous était destinée ;
Jadis son père et moi, comme amis dès longtemps,
Nous nous étions promis d'unir nos deux enfants.
S'il était revenu, vous auriez eu sa fille :
Mais la mort change enfin l'état de sa famille :
Et, pour plusieurs raisons, je trouve qu'en effet,
Tout bien considéré, ce n'est pas votre fait.
Sa veuve l'est bien mieux : vous aimez la dépense.
Isabelle pour dot n'a qu'un peu d'espérance ;
Sa mère maintenant jouit de tout son bien
Et n'entend pas encor se dépouiller de rien ;
Elle ne lui promet qu'une légère somme.
Il faut qu'un mariage établisse un jeune homme :
Qu'il trouve, en s'engageant, du bien pour vivre heureux,
Ou, pour toute sa vie, il est sûr d'être gueux.
L'amour perd la jeunesse ; et, pour une jeune âme,
Rien n'est si dangereux qu'une trop belle femme :
C'est ce qui rend souvent le cœur efféminé.
Pour moi, qui suis d'un âge au repos destiné,
Je ne suis pas en droit d'être si difficile,
Et je puis préférer l'agréable à l'utile.
Après tant de travaux, tant de soins importants,
Où j'ai sacrifié le plus beau de mes ans,
Il est bien juste enfin que, suivant mon envie,
Je tâche de sortir doucement de la vie,
Et qu'avant que d'entrer au cercueil où je cours,
J'essaye à bien user du reste de mes jours.
Je vois que ces raisons ne vous contentent guère :
Mais, enfin, je suis libre, et, de plus, votre père ;
Je n'ai pas, Dieu merci, besoin de votre aveu ;
Et, que je l'aie ou non, cela m'importe peu.

ACANTE.

Si vous connaissiez bien ce que c'est qu'Isabelle,
Son peu de foi....

CRÉMANTE.

Gardez d'oser parler mal d'elle;
Elle est presque ma femme et déjà m'appartient;
Et si vous l'offensez?... Mais la voici qui vient.

La scène qui suit, où les deux amants sont avides de s'expliquer, malgré Laurette et ses manigances, est piquante à plaisir : elle montre toute l'adresse de Quinault pour renouveler le jeu des ressorts traditionnels du dépit amoureux :

CRÉMANTE.

Vous quittez donc déjà Madame votre mère?

ISABELLE.

Un vieillard l'entretient d'une secrète affaire;
Champagne l'a conduit par le petit degré;
Et l'on m'a fait sortir, sitôt qu'il est entré.

CRÉMANTE.

Vous me trouvez outré d'une juste colère.

ISABELLE.

Contre qui donc, Monsieur?

CRÉMANTE.

Contre un fils téméraire.

ISABELLE.

Quel sujet, contre lui, vous peut mettre en courroux?

CRÉMANTE.

Quel sujet! l'insolent veut médire de vous;
Il voudrait empêcher notre heureux mariage :
Mais mon cœur à ce choix trop fortement s'engage.

ISABELLE.

Se peut-il que Monsieur, engagé comme il est,
Prenne en ce qui me touche encor quelque intérêt ?

CRÉMANTE.

C'est malice ou dépit ; mais vous m'êtes si chère...

ACANTE.

Si j'y prends intérêt, ce n'est que pour mon père.

CRÉMANTE.

De quoi vous mêlez-vous, vous qui parlez si haut ?
Pensez-vous mieux que moi savoir ce qu'il me faut ?
Allez, ma belle enfant, malgré lui je désire....

ISABELLE.

Mais, monsieur, mais encor, qu'est-ce qu'il pourrait dire ?

CRÉMANTE.

Je n'en veux rien savoir, et déjà comme époux
J'ai tant d'affection, tant d'estime pour vous....

ISABELLE.

Je mets au pis, monsieur, toute sa médisance ;
S'il me peut accuser, c'est de trop d'innocence,
D'avoir un cœur trop tendre, et qu'il sut trop toucher ;
C'est tout ce que je crois qu'il me peut reprocher.

ACANTE.

Ah ! si je n'avais point autre reproche à faire !

CRÉMANTE.

Où je parle, où je suis, mêlez-vous de vous taire ;
Autrement....

ACANTE.

Je me tais ; mais si j'osais parler,
Si vous saviez, monsieur....

CRÉMANTE.

Quoi ! toujours nous troubler !
Vous pouvez là-dehors jaser tout à votre aise.

ACANTE.

Je ne dirai plus rien, Monsieur, qui vous déplaise.

CRÉMANTE.

Je lui défends de dire un seul mot contre vous :
L'ingrat mérite assez déjà votre courroux;
Vous le haïriez trop.

ISABELLE.

Non, non, laissez-le dire,
Ma haine encor n'est pas au point que je désire :
Laissez-le de nouveau m'outrager, me trahir :
Laissez-le enfin, Monsieur, m'aider à le haïr.

ACANTE.

Je n'ai que trop de lieu de vous pouvoir confondre.

CRÉMANTE.

Plaît-il?

ACANTE.

Je ne dis rien; je ne fais que répondre.

CRÉMANTE

On ne vous parle pas. Pour la dernière fois,
Taisez-vous, ou sortez; je vous laisse le choix.

ISABELLE.

Il se taira, monsieur

CRÉMANTE.

J'entends qu'il considère.
Sa belle-mère en vous.

ACANTE.

Elle, ma belle-mère!

CRÉMANTE.

Vous voyez, à ce nom, comme il est irrité.

ISABELLE.

Je ne l'aurais pas eu, s'il l'avait souhaité;
Il sait bien à quel point il avait su me plaire.

CRÉMANTE.

Ne vous amusez pas à vous mettre en colère;
Il n'en vaut pas la peine.

ISABELLE.

Oui; l'ingrat aujourd'hui
Ne vaut pas, en effet, qu'on pense encore à lui.

CRÉMANTE.

C'est un impertinent.

ISABELLE.

Cependant, je confesse
Qu'il fut l'unique objet de toute ma tendresse;
Qu'il avait tous mes vœux pour être mon époux.

CRÉMANTE.

Ah! quel meurtre, bon Dieu! ç'aurait été pour vous!
Si, pour votre malheur, il vous eût épousée,
Il vous eût peu chérie, il vous eût méprisée;
Vous n'auriez avec lui jamais pu rencontrer
Cent douceurs qu'avec moi vous devez espérer :
Je vous ferai bénir le choix qui nous engage,
Ah! si vous m'aviez vu dans la fleur de mon âge!
Je valais, en ce temps, cent fois mieux que mon fils,
Et le vaux bien encore, malgré mes cheveux gris.
Je suis vieux, mais exempt des maux de la vieillesse;
Je me sens rajeunir par l'amour qui me presse.
Par des yeux si puissants, par des charmes si doux,
Hum!

ISABELLE.

Je vous plains d'avoir cette méchante toux.

CRÉMANTE, *en toussant.*

Point, point; c'est une toux dont la cause m'est douce;
C'est de transport; enfin, c'est d'amour que je tousse.
J'ai tant d'émotion....

Nous n'avons pas résisté à la tentation de citer beaucoup *la Mère coquette*, pour la faire lire davantage. Nous avons voulu inspirer ainsi pour les autres œuvres de

son auteur — d'*Astrate* à *Armide* — plus de curiosité qu'on n'en a, ce qui est la meilleure manière de réparer le tort que lui a fait la rudesse des satires de Boileau.

Mais voilà un soin que nous n'avons pas à prendre pour *les Plaideurs*. On a toujours osé s'en souvenir, même devant Molière. Tout a été dit sur les mérites de style et de verve, sur les traits de mœurs d'après nature et si plaisants de cette farce de génie pris en eux-mêmes; mais nous avons ici à la considérer comme une adaptation d'Aristophane.

C'est sur ce dessein qu'il a eu de « traduire Aristophane », d'en donner « un échantillon sur notre théâtre », qu'insiste Racine dans sa préface. Nous remarquerons d'abord que l'entreprise était aussi neuve que hardie : elle n'avait d'autres précédents, en notre littérature dramadique, que le *Plutus* à peu près perdu de Ronsard et la *Néphélococcugie* ignorée de l'obscur Pierre le Loyer[1]. Racine ne se dissimulait d'ailleurs pas la hardiesse de cette entreprise. Ce n'était qu'en « les (*les plaisanteries d'Aristophane*) mettant dans la bouche des Italiens, comme une chose qui leur appartenait de plein droit », qu'il voulait la risquer; et s'il passa outre, après le départ de Scaramouche[2], ce fut sur l'insistance de ses amis.

Ainsi *les Plaideurs* naquirent du plaisir que prit Racine à une lecture des *Guêpes* : il y trouva, dit-il, « quantité de plaisanteries qui le tentèrent d'en faire part au public ». Mais de la tentation à l'exécution le chemin était ardu, non frayé, à vrai dire : et les amis qui achevèrent de l'y engager, ne lui demandaient pas une preuve

1. Cf. notre tome II, p. 295, 341 sqq.
2. Parti au commencement de 1668 très probablement, pour revenir en 1670. Sur ces dates, cf. l'édition de Racine dite des Grands Écrivains, t. II, p. 130 sqq.

médiocre de la souplesse de son génie. Des plaisanteries aiguisées jadis, au cœur de la démocratie athénienne, contre des adversaires politiques, dans la pleine licence de l'ancienne comédie, dérideraient-elles un auditoire « d'honnêtes gens », sujets de Louis XIV, qui avaient si grand peur « de ne pas rire dans les règles » ? Leur force comique n'était-elle pas inséparable de leur actualité ou de leur indécence ? De quelle pointe nouvelle armer ces traits émoussés par le temps ou repoussés par les bienséances de la scène moderne ? Racine osa braver ces difficultés du sujet. Une rapide comparaison des *Plaideurs* avec les *Guêpes* est ici nécessaire pour mesurer l'originalité réelle et le goût avisé de cette adaptation, ou plus exactement de cette transposition d'Aristophane, unique en son genre dans notre théâtre classique.

La comédie des *Guêpes* est une satire politique qui vise l'institution des tribunaux athéniens et leurs pourvoyeurs ordinaires, les démagogues. Aristophane s'y acharne après ses deux grands ennemis, l'indemnité du triobole accordée aux juges et le démagogue en chef, Cléon. Un vieillard, Philocléon, possédé de la manie de juger sans relâche, y personnifie les six mille Athéniens, juges salariés des accusés que traînaient à leur barre l'avidité et l'ambition des meneurs du peuple. Certains traits du chœur matineux et assidu au tribunal, par besoin du salaire, sévère par nécessité de remplir la caisse du triobole, achèvent la peinture. Philocléon veut donc aller juger, mais son fils Bdélycléon le fait garder à vue ; il tente néanmoins de s'échapper et de rejoindre ses amis du chœur ; ses gardiens l'arrêtent et, le chœur voulant le délivrer, la bataille s'engage. Une discussion en règle, procédé familier à Aristophane, la

suspend et forme péripétie, car elle éclaire Philocléon et le chœur sur leurs vrais intérêts et amène le vieillard à tromper sa manie par un procès à juger au coin du feu. Un tableau des charmes de la vie élégante, présenté par Bdélycléon, achève cette conversion; et la pièce se termine par les bouffonneries du vieillard transformé, sans grand souci de l'unité du personnage, en petit maître tapageur et libertin.

Si l'on retranche de l'œuvre d'Aristophane toute la satire politique et sociale, qui n'était plus guère risible, que restait-il à l'adaptateur? Il l'a dit lui-même: le juge qui saute par la fenêtre, le chien criminel et les larmes de sa famille. L'auteur des *Plaideurs*, qui avait jugé d'abord ces incidents dignes de la gravité de Scaramouche, fut amené, par une étude plus attentive du modèle et par le désir croissant de rivaliser avec lui, à en tirer un des chefs-d'œuvre de notre gaîté nationale.

Il garda d'Aristophane le juge maniaque qui veut toujours aller juger, que son fils tient sous clé, qui s'évade et qu'on arrête, qu'on amène enfin à renfermer sa folie dans l'enceinte de sa maison. Mais il comprit que cette caricature, en perdant son sens politique, devenait un cas trop spécial pour intéresser longtemps; et, par une heureuse inspiration, il s'avisa d'emprunter à son temps deux types d'un travers plus général, la manie de plaider, contre-partie plaisante de la manie de juger: Chicaneau et la Comtesse vinrent moderniser et égayer la folie de Philocléon. Dès lors la donnée première se transformait et la comédie des Juges devenait celle des Plaideurs. Les avocats arrivaient ainsi tout naturellement en scène et la satire littéraire se glissait à la place de la satire politique.

Racine, pour adapter son imitation à notre scène,

n'avait plus qu'à y ajouter un ornement, inconnu à l'ancienne comédie grecque, obligatoire dans la nouvelle et, par une hérédité directe, dans la moderne : une intrigue d'amour. Il donna à Léandre, le Bdélycléon nouveau, de l'amour pour une fille de Chicaneau ; et chaque manie de chacun des pères fut espièglement employée par leurs enfants à faire le dénoûment, en poussant au mariage traditionnel.

Grâce à ces remaniements, *les Plaideurs* sont certainement une pièce mieux conduite que *les Guêpes*. Mais c'est là un mérite que l'auteur moderne eut sans peine, et dont l'athénien n'avait cure, cherchant ailleurs la vie et l'effet scéniques. Avait-il ridiculisé ses adversaires, magnifiquement célébré la gloire et l'exemple des ancêtres? Son but était atteint et la licence des fêtes de Bacchus l'autorisait à terminer sa pièce par des gambades, comme celle du genre l'avait laissé libre de baisser le ton jusqu'à la scatologie ou de le hausser jusqu'au lyrisme. Racine était tenu à plus de bienséance et de régularité. Ce qu'il y a de piquant dans son imitation, c'est qu'il ait obtenu l'une et l'autre sans trop s'écarter, dans la forme, de la donnée d'Aristophane. Il en a retenu, en effet, presque tout le rôle du juge, l'exposition, le procès du chien avec sa mise en scène. Quant aux plaidoiries des avocats, il leur donna la place capitale ; elles y avaient droit dans une comédie des *Plaideurs* et avaient d'ailleurs un précédent dans l'original, avec la longue discussion entre Philocléon et son fils. Certes, tout cela est bien artificiel et traité à la cavalière, mais Racine n'a pas voulu songer plus « sérieusement à nous faire rire » avec des caricatures — d'ailleurs aussi vivantes que spirituelles — de la manie de juger ou de plaider toujours.

Mais ces caricatures ne sont pas de purs fantoches : et l'auteur des *Plaideurs* comme celui des *Guêpes*, s'était appliqué à donner l'illusion de la vie par la vérité dramatique des détails.

Ces détails de l'action devenaient ainsi la partie la plus difficile de l'adaptation, celle où il se trouvait en rivalité directe avec son modèle. Il est intéressant d'indiquer ses efforts pour atteindre à des effets équivalents, sans le secours des allusions politiques ou des gravelures permises à son rival.

Le Xanthias moderne, par exemple, avec son gros bon sens et son avidité picarde, ne serait pas renié par son frère athénien : ils font l'un et l'autre une exposition fort plaisante. Léandre répondant qu'il est l'assemblée est aussi drôle que Bdélycléon représentant le thesmothète. Dandin fait à son fils une apologie de sa puissance de juge qui, si différente qu'elle soit de celle de Bdélycléon par la nature et la portée des arguments, ne rivalise pas moins avec elle pour ses effets comiques ou plaisants. Les seigneurs,

> ... Je dis les plus huppés,
> A souffler dans leurs doigts dans ma cour occupés,

font un digne pendant à ces solliciteurs du juge Athénien qui lui « glissent une main douce qui a volé les deniers publics ». La saillie :

> Chacun de tes rubans me coûte une sentence,

et la suite valent bien le vieillard du chœur gourmandant son fils, prodigue de l'huile que doit payer le triobole paternel. Dandin est un vert-galant aussi sensible que les juges d'Athènes aux grâces corruptrices d'un frais minois. Enfin il n'y a pas jusqu'à une des plai-

santeries les plus risquées d'Aristophane que Racine n'ait osé nous traduire à sa manière, quand il a communiqué à ses petits chiens certaine infirmité physique du vieux Bdélycléon : et la saillie farcesque :

.... Messieurs, voyez nos larmes!

avec quelle verve elle renchérit sur l'original, et quelle désopilante parodie elle constitue des péroraisons pathétiques des avocats de tous les temps et de leur prestesse à exploiter les incidents d'audience! Enfin ne peut-on pas estimer qu'il y a comme une nouvelle source de comique dans ces rapprochements mêmes, tant l'imitation s'y découvre ingénieuse et spirituelle?

Sans doute les traits du vieux comique portent plus loin que ceux du moderne; et son rôle de réformateur politique lui dicte souvent un ton interdit à son émule. Mais, cette réserve faite, il faut admirer aussi la souplesse et la fécondité d'esprit d'une adaptation où nous nous intéressons à la folie d'un juge qui n'est plus le peuple athénien et au procès d'un chien voleur, qui n'est plus le général Lachès. Si outre ces imitations ingénieuses et espiègles, on considère les inventions propres à l'auteur des *Plaideurs*, les scènes d'une gaieté et d'une fantaisie si drues de la dispute entre Chicaneau et la comtesse, de leur comparution par-devant un juge qui leur donne audience « tantôt à la cave et tantôt au grenier », du travesti du sergent et du commissaire, enfin les traits dérobés, avec une verve toute gauloise, à Rabelais ou aux originaux contemporains, n'est-on pas en droit de dire que Racine a vraiment fait assaut de plaisant et de comique avec son modèle?

Il semble même que ce bonheur d'adaptation soit sensible jusque dans la langue, bien que nous soyons des

juges insuffisants des grâces d'un style qui enchantait Platon, au point de lui faire dire que « les muses y avaient trouvé un asile indestructible ». On peut avancer cependant que, quelque délicate qu'ait pu être cette fleur d'atticisme, on croit en respirer le parfum dans les vers des *Plaideurs*. En cela encore Racine a réussi à nous « faire voir quelle grâce Aristophane aurait dans notre langue ». Les conditions de la scène comique de son temps ne lui permettaient d'ailleurs pas de nous le faire voir tout entier : l'érudition même y suffit à peine, à la lecture. Mais s'il n'a pas tenté une restauration impossible, il a du moins tenu sa modeste promesse de nous donner « un échantillon d'Aristophane », avec toute l'originalité permise alors dans la satire à un auteur né français et chrétien.

Une autre promesse de sa préface, que Racine n'a pas moins bien tenue et qu'il nous importe de relever, est la suivante :

> Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde, mais je me sais quelque gré de l'avoir fait sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains, et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré.

Le coup porta d'aplomb — non sur Molière comme on a cru devoir le soupçonner[1] — mais sur plusieurs de ces faiseurs de soi-disant comédies qui se jouaient autour de lui et n'étaient en effet que des farces, grossières pour la plupart. Ne boudons pourtant pas trop ceux qui amusèrent tant leurs contemporains, surtout

1. Cf. Saint-René Taillandier, *Études littéraires*, Boursault, etc.... Paris, Plon, 1881, Introduction : « Mystérieuses paroles de Racine », p. 6, où il pose « ce problème ».

si nous voulons démêler parmi eux ceux qui ont droit à une petite place dans l'histoire de la comédie de mœurs.

Les canevas de ces comédies en un, trois ou cinq actes, ne fatiguaient guère l'imagination de leurs auteurs. Ils se copient le plus souvent l'un l'autre, surtout dans les pièces en un acte, et avec une platitude tout à fait dépourvue de scrupule. Deux amoureux dont l'inclination réciproque est plus ou moins contrariée, mais qui trouvent leur bonheur dans le mariage, grâce à l'optimisme invariable du dénouement, voilà pour le fond du sujet. Ce qui contrarie la passion des amoureux, c'est la volonté des parents ou des tuteurs que leur avarice ou leur égoïsme, ou une manie particulière, poussent à vouloir pour leur fille un gendre assorti à leurs sentiments mais qui déplaît à leur fille, ou bien à garder pour eux-mêmes une pupille de leur goût, alors qu'ils ne sont pas du sien. Ce qui sert les amoureux et les conduit au dénouement heureux, c'est l'ingéniosité des valets à tout faire, qui était devenue traditionnelle, sur la scène française, non seulement depuis *l'Étourdi*, mais depuis Scarron[1]. Sous leur direction les galants flattent les manies des geôliers et se glissent dans la place d'où les belles s'évadent d'ailleurs au besoin, le tout à grand renfort de déguisements et de travestis, selon la recette italo-espagnole.

L'auteur compte évidemment sur une complaisance inépuisable de son public, pour tomber d'accord avec lui de la vraisemblance des plus extravagantes situations ou de celle des personnages, qu'il assaisonne au gros sel et même au poivre, se croyant quitte envers lui s'il l'a amusé. Chemin faisant, il vise bien à la peinture des ridi-

1. Cf. ci-dessus, p. 82 sqq., 86.

cules du temps ou de tout temps, et ne laisse pas d'attraper ainsi au passage des traits de mœurs : là est ce qui donne encore du prix à certaines de ces pochades. Mais la plupart d'entre leurs auteurs, ces *vaudevillistes*, pour les appeler par leur vrai nom, ne cherchent qu'à faire rire à tout prix, et à s'attirer ainsi une part de la clientèle de Molière et des Italiens.

En tête de ces amuseurs, est incontestablement Antoine Jacob de Montfleury (1640-1685).

Il mérite une place à part, parmi les contemporains de Molière, la moins éloignée du maître, à quelque infinie distance qu'elle en soit. Il était enfant de la balle, étant le fils de l'acteur Zacharie Jacob dit Montfleury, qui jouait, à l'Hôtel de Bourgogne, les rôles tragiques ou comiques, avec un égal succès, attesté par tous — mais auquel il ne faut attribuer, dans l'édition indivise de leurs œuvres[1], que la première, et qui est une tragédie, *la Mort d'Asdrubal* —. Le reste, c'est-à-dire quinze comédies et un « ambigu comique », est de notre auteur.

Dans la période qui nous occupe, c'est-à-dire du vivant de Molière et en croyant rivaliser avec lui, il a écrit dix comédies : *le Mariage de rien* (1660) : *les Bêtes raisonnables* (1661); *le Mari sans femme* (1663); *l'Impromptu de l'Hotel de Condé* (1663) que l'on retrouvera plus loin, dans le groupe des pièces satiriques de la querelle de *l'École des femmes*; *l'École des Jaloux ou le cocu volontaire* (1664); *l'École des filles* (1666); *la Femme juge et partie* (1669); *le Procès de la Femme juge et partie* (1669); *le Gentilhomme de Beauce* (1670) dont il sera question avec d'autres pièces écrites sur le

1. Cf. *Théâtre de Messieurs de Montfleury, père et fils*. Paris, par la Compagnie des libraires, 1739, 3 vol.

thème du noble de province; *la Fille capitaine* (1672).

Il était du nombre de ceux qui « trafiquaient » encore assidûment en Espagne[1]. D'ailleurs il « en savait et parlait si parfaitement la langue », au témoignage des frères Parfait[2], que « la feue reine, dont il avait l'honneur d'être connu, disait que ceux mêmes du pays ne le (*l'espagnol*) parlaient pas si bien que lui ». Peut-être même avait-il vu jouer la *comedia* au delà des Pyrénées, à moins que ce ne fût à Paris par la troupe de Prado (1660-1673)[3], car invoquant « les poèmes dramatiques » des Espagnols — pour excuser la nouveauté du spectacle coupé et du mélange des tons dans son « ambigu comique » des *Amours de Didon et d'Enée, tragédie en trois actes mêlée de trois intermèdes comiques* (1673) —, il écrit : « le plaisir que m'ont donné la lecture que j'en ai faite et les représentations que *j'en ai vues*[4] ».

Il débuta par une farce qui n'est guère drôle, *le Mariage de rien* (1660, 1 a.) où le capitan marche sur les traces de ceux de Scarron :

> Car j'ai, l'on ne le peut nier,
> L'enfer pour cave, et, pour grenier,
> Le ciel environné d'étoiles ;
> La terre pour lit; et les voiles
> Que la nuit répand sur les eaux
> En font le ciel et les rideaux ;
> Leurs piliers les pôles du monde ;
> Et les creux abîmes de l'onde
> Me servent de pot à pisser.

1. Cf. pour ses sources, et notamment pour celles de *l'École des Jaloux*, de *la Femme juge et partie*, de *la Fille capitaine*, l'*Histoire comparée des littératures espagnole et française*, par de Puibusque, Paris, Dentu, 1843, t. II, p. 463 ; et *la Comedia espagnole* par E. Martinenche, *op. c.*, t. IX, p. 421.
2. Cf. *Histoire du Théâtre François*, *op. c.*, t. IX, p. 202.
3. Cf. notre Introduction, p. 10.
4. *Théâtre de Montfleury, père et fils*. Paris, 1739, t. II, p. 387.

Les Bêtes raisonnables (1661, 1 a.), qui suivirent aussitôt, valent mieux : les traits de satire que décochent aux hommes les compagnons d'Ulysse qui veulent rester bêtes ont quelque piquant. C'est déjà le genre d'affabulation dramatique dont Boursault se fera une spécialité dans ses deux *Ésopes*.

Montfleury trouva sa voie dans *le Mari sans femme* (1663) où don Brusquin d'Alvarade, après un mariage blanc, se résigne, sous le bâton d'un Turc, à céder sa femme à son rival et à confesser qu'il en portera :

> Me voilà. Je ferai tout ce qu'il vous plaira ;
> Je signerai plutôt que vous mettre en colere,
> Pour moi, pour mon aïeul et pour défunt mon père,
> Que nous avons été des sots de père en fils,
> Et même, si l'on veut, pour tous mes bons amis.

Une fois lancé sur ce thème du cocuage, le favori de nos vieux farceurs, il atteindra, en deux étapes, le sublime du genre.

L'*École des Jaloux* ou le *Cocu volontaire* (1664, 3 a.) l'amène tout près du but.

Don Carlos, gouverneur de Cadix, voulant guérir son beau-frère Santillane de sa jalousie, le fait enlever avec sa femme par de faux Turcs dont le chef, le valet Gusman, se charge d'amener le jaloux à des sentiments plus traitables. A cet effet, il le met dans l'alternative de faire consentir sa femme à céder à la passion que ce grand Turc a pour elle, ou d'être pendu. La situation est plaisante, cocasse, et si la lâcheté du héros de la farce est d'un comique trop appuyé et un peu cynique, la drôlerie du tout est irrésistible. Voici quelques traits — de ceux qu'on peut citer — pour caractériser assez le genre de talent de Montfleury, le second farceur de France, Molière étant le premier, selon le mot de Somaize :

SANTILLANE.

Vous êtes trop farouche, et l'on m'en a fait plainte.
Qu'il n'en soit plus parlé, c'est assez résister,
Le grand Turc est brave homme, il le faut contenter. (*bas*)
Ah ! morbleu, quel tourment !

LÉONOR.

Mon honneur se hasarde....

SANTILLANE.

L'honneur est un vieux fou qu'à présent on nasarde.
Les cornes sont en règne, et tant de gens en ont,
Qu'on peut sans s'alarmer devenir ce qu'ils sont.
De cette marchandise un chacun s'accommode,
Et l'on est toujours bien quand on est à la mode.

LÉONOR.

Non, non, je souffrirai mille fois le trépas,
Plutôt que consentir.

SANTILLANE, *à part.*

La brave femme ! Hélas !
Je n'aurais jamais cru qu'elle eût été si sage.

LÉONOR.

Quoi, vous-même, monsieur, me tenir ce langage?

SANTILLANE.

Elle me perce l'âme et me fait enrager

LÉONOR.

Quoi, perdre mon époux?

SANTILLANE.

Non, ce n'est qu'en changer,
Et ce n'est pas le perdre.

LÉONOR.

Ah ! pour être fidèle....

SANTILLANE.

Crois-moi, pouponne, va, c'est une bagatelle :
Quand le nom de cocu passerait pour affront,
J'en ai devant mes yeux qui m'en consoleront.

LÉONOR.

Quoi donc! tout le courroux que vous faisiez paraître,
Craignant....

SANTILLANE.

J'était un sot de ne vouloir pas l'être.

LÉONOR.

Un tel discours enfin commence à m'irriter,
Et, malgré mon malheur, me force d'éclater :
Je veux que par ma mort ma vertu toute entière....

SANTILLANE.

Je pourrais faire à moins une telle prière,
Il y va de la corde et du saut périlleux.

LÉONOR.

Vous courez ce danger, pourquoi?

SANTILLANE.

Pour vos beaux yeux.

DON CARLOS, *dans l'entrée.*

Qu'il est embarrassé!

SANTILLANE.

Va, mon cœur, va ma mie,
Fais ton mari cocu pour lui sauver la vie;
Si ce n'est par amour, du moins par charité,
De ce que tu me dois, fais libéralité.
Que la peur de la mort fait d'effet dans une âme!

LÉONOR.

Je pourrais me résoudre à ce commerce infâme?

SANTILLANE.

Oui, du moins il n'aura rien à me reprocher,
Car il me laisse vivre : il m'en coûte assez cher,

Puisqu'il faut, pour finir mon malheur et le vôtre,
Qu'une des deux moitiés aille en gage pour l'autre.

LÉONOR.

Et vous n'en auriez pas un déplaisir.....

SANTILLANE.

Et non!
Morbleu du chien d'esprit de contradiction.

LÉONOR.

Mais enfin....

SANTILLANE.

Mais enfin je vois de part et d'autre,
Sans tous vos sots discours qu'il y va bien du nôtre.
Tout ce qu'on peut savoir je le sais sur ce point,
Mais quoi que vous disiez, je crois qu'il n'en est point
Qui n'aimassent bien mieux en pareille fortune,
Être cocus dix fois, que d'être pendus une.
Qu'ils aient raison ou non, je suis de leur avis.

LÉONOR.

Mais...

SANTILLANE.

Mais enfin je veux que les miens soient suivis.

LÉONOR.

Ce coup qui me surprend....

SANTILLANE.

J'ai toujours ouï dire
Qu'un homme de deux maux doit éviter le pire,
Et je crois, pour répondre à ce qui vous surprend,
Que prêter sa moitié ce n'est pas le plus grand;
Et quand ce le serait, c'est le plus en usage.

LÉONOR.

Ah! quoique de ma foi mon époux me dégage,
Je ne puis consentir.

SANTILLANE.

Quoi donc, vous aimez mieux?....

GUSMAN.

Puisqu'il n'avance rien, qu'on l'ôte de mes yeux.
Qu'on le mène au gibet.

SANTILLANE.

Hélas ! que l'on attende.
(*à Léonor*)
Dites donc oui, morbleu, de peur qu'on ne me pende.

LÉONOR.

Ah ! ne l'emmenez pas.

GUSMAN.

Qu'il dise encor deux mots.

FABRICE.

Seigneur, un envoyé d'un certain dom Carlos
Demande à vous parler.

Il était temps ! Tiré d'affaire notre homme moralise congrûment en ces termes :

De mes jaloux soupçons je prétends me défaire,
Je n'ai plus de dessein que celui de te plaire ;
Mignonnette, je veux devenir bon mari.
De ma bizarre humeur je me sens bien guéri.
Oui, je veux te laisser vivre à ta fantaisie,
J'en aurai du plaisir, et point de jalousie :
Sa vertu m'est connue, et j'en suis convaincu.
Quoi ! morbleu, la prier de me faire cocu,
Et de peur que cela ne me mette en colère,
Aimer mieux me voir pendre, et n'en vouloir rien faire?
Voilà ce qui s'appelle une femme de bien.

Après *l'École des filles* (1666, 5 a.) qui est médiocrement gaie, mais où se trouve un tour de cache-cache fort bien joué — inspiré d'ailleurs par *Aimer sans savoir qui* de Lope de Vega et qui sera repris par Dancourt avec grand profit dans *la Parisienne* — Montfleury écrit son chef-d'œuvre, en revenant à son thème du cocu par

ordre, dans *la Femme juge et partie* (1669, 5 a.). Le succès en fut tel qu'il balança celui de *Tartuffe*, au témoignage des contemporains[1], et qu'il dura, à l'Hôtel de Bourgogne, tout autant que celui-ci au Palais-Royal.

Un jaloux, Bernadille, se croyant trompé, sur le faux témoignage d'une servante, a abandonné depuis trois ans sa femme Julie, dans une île déserte. La tenant pour morte, il en conte à Constance qu'il veut épouser. Mais Julie, qui a été sauvée, revient, travestie en blondin et, avant de se découvrir, veut faire expier à Bernadille, auquel d'ailleurs elle conserve sa foi, l'indigne conduite dont elle cherche le secret.

Elle commence par chasser sur ses terres, en nouant avec Constance un *flirt* à toute outrance, comme nous dirions, en « s'épuisant en fleurette..., étant fort sur la fleurette », comme il est dit dans la pièce. Voici une des scènes où *fleurit*, selon l'expression du gazetier Robinet, cette équivoque qui alla aux nues. Elle est un peu vive, mais il faut bien échantillonner le genre, pour ne pas raconter en l'air :

JULIE (*travestie en blondin*).

Que j'aurai de plaisir à vous voir une femme,
De qui l'amour réponde à l'ardeur de votre âme,
Et dans qui vous trouviez des vertus, des appas!
Ah! je voudrais déjà la voir entre vos bras.
Pour cet heureux moment je meurs d'impatience.

1. Cf. les frères Parfait, *Histoire du Théâtre François*, *op. c.*, t. X, p. 405. — Robinet écrit, le 9 mars (la première représentation avait eu lieu le 2), dans sa gazette :

Cette comédie était celle
Qu'à l'Hôtel on trouva si belle,
Et dont l'auteur est Montfleuri :
Où l'équivoque est fort fleuri....

BERNADILLE.

Vous n'en serez pourtant guère mieux, que je pense.

JULIE.

Peut-être.

BERNADILLE.

Peut-être?

JULIE.

Oui, j'en prétends être mieux.

BERNADILLE.

En quoi donc, s'il vous plaît?

JULIE.

Vous êtes curieux.
Je prétends partager, si l'hymen vous assemble,
La joie et les douceurs que vous aurez ensemble;
Et qu'enfin, par l'effet d'un transport d'amitié,
Mon cœur de vos plaisirs ressente la moitié.
Oui, je prétends enfin que votre femme m'aime,
Et qu'elle soit autant à moi comme à vous-même,
Savoir tout vos secrets et tous vos entretiens,
Confondre mes soupirs sans cesse avec les siens;
Et fussiez-vous toujours près d'elle en sentinelle,
Passer, quand je voudrai, quelque nuit avec elle.
Je prétends que mes soins, par les siens secondés....

BERNADILLE.

Halte-là, je vois bien ce que vous prétendez.
Vous vous expliquez bien, monsieur, et la manière
En est intelligible, et même familière.
Enfin vous prétendez, quand j'aurai ma moitié,
L'aimer? Bon ! que pour vous elle ait de l'amitié?

JULIE.

Sans doute.

BERNADILLE.

Que son cœur, flattant votre tendresse,
Ne s'effarouche pas pour un peu de faiblesse?
Et sans mettre vos feux, ni les siens, au hasard,
Que de tous vos plaisirs vous aurez trop de part?

JULIE.

Oui.

BERNADILLE.

Sans en excepter ceux.., Là, ceux que ma flamme....

JULIE.

Comment ceux ?

BERNADILLE.

Ceux enfin qui la feront ma femme ?

JULIE.

Sans réserve, et je veux que de semblables nœuds....

BERNADILLE.

Enfin, que nous n'ayons qu'une femme à nous deux ?

JULIE.

Justement.

BERNADILLE.

Il faudra ménager notre absence ?

JULIE.

Non, je veux que ce soit même en votre présence.
Et vous le souffrirez, sans en dire un seul mot.

BERNADILLE.

Je ne croyais donc pas être encore si sot !
Vous seriez, vous flattant d'un espoir si frivole,
Assez fat, puisqu'il faut qu'enfin je vous cajole,
Pour croire qu'à mes yeux vous puissiez ménager
Une bisque[1] amoureuse, et l'heure du berger ?
Qu'aux soins de votre amour mon humeur s'accommode ;
Et qu'enfin devenant pour vous mari commode,
Je partage avec vous mon lit de temps en temps ?
Hem ?

JULIE, *en riant.*

Hé !

BERNADILLE.

Quoi ?

JULIE.

Franchement, c'est à quoi je m'attends.
Pourquoi dissimuler ?

1. Avantage : terme du jeu de paume.

BERNADILLE.

C'est parler sans peut-être;
Savez-vous que chez moi j'ai plus d'une fenêtre;
Et si vous prétendez y venir conquêter,
Que vous y pourriez bien apprendre à dessauter,
Et que vous commencez à m'échauffer la bile?

JULIE.

Ce que vous demandez est donc fort inutile.

Ce qui porte à son comble la gaîté dont ce genre est susceptible, c'est la scène où Julie, ayant obtenu la charge de juge, fait comparaître Bernadille et veut lui arracher le secret de la jalousie dont elle fut victime. Celui-ci, pour ne pas avouer le vrai motif, impute à sa femme qu'il croit défunte — et devant elle-même devenue son juge — divers torts plaisants et communs au sexe. Elle les réfute avec verve et le benêt est acculé à l'aveu cruel :

JULIE.

Si c'est là le motif qui fit mourir Julie,
Je ne te réponds pas de te sauver la vie;
Et si tu n'as pas eu de sujet plus puissant,
Tes jours sont en danger.

BERNADILLE.

Que vous êtes pressant!
Quoi donc! Vous en faut-il découvrir davantage?
Déclarer à vos yeux ma honte et mon outrage?
Et pour vous contenter, faut-il spécifier...?

JULIE.

Oui, du moins si cela peut vous justifier.

BERNADILLE.

La friponne, ayant mis son honneur en déroute,
A l'amour conjugal avait fait banqueroute,
Rangeait impunément son cœur sous d'autres lois,
Et faisait, en un mot, trop grand feu de mon bois.

J'étais, en nourrissant ce serpent domestique,
L'objet de son mepris, la fable du critique ;
Et dissipant mon bien pour flatter ses désirs,
J'étais le trésorier de ses menus plaisirs.
Je savais son amour, et forcé d'y souscrire,
J'étais... j'étais cocu, puisqu'il vous faut tout dire.

JULIE.

Est-ce là le sujet de tout ce grand courroux?
Hé! tant d'autres le sont, qui valent mieux que vous!
C'est un malheur commun dont souvent on est cause,
Et tous les jours enfin on ne voit autre chose.

Mais il faut au juge la preuve; et voilà Bernadille fort plaisamment en quête d'icelle, faute de laquelle!...

BERNADILLE.

Quoi! Je serai pendu!

JULIE.

Rien ne peut t'en sauver,
Ne pouvant pas prouver qu'elle t'ait fait outrage.

BERNADILLE.

Morbleu, pourquoi prenais-je une femme si sage?
Hélas! Une coquette était bien mieux mon fait.

JULIE.

Tu vois que rien ne peut excuser ton forfait;
Je ne puis te sauver, choisis pour ton supplice
De quel genre de mort tu veux qu'on te punisse.
Ma bonté veut pour toi faire encor cet effort.

BERNADILLE.

Quel choix, si je ne puis me sauver de la mort!
Et que m'importe enfin, s'il faut qu'on me punisse,
Qu'on allonge mon corps, ou bien qu'on l'accourcisse?

JULIE.

N'importe, puisqu'enfin tu te vois convaincu.

BERNADILLE.

Hé bien ! s'il faut mourir faute d'être cocu,
Que deux heures après que l'on m'aura fait pendre.
On me fasse brûler pour avoir de ma cendre :
Cela doit être rare.

Cela est gai et d'ailleurs émaillé à profusion de gauloiseries équivoques, comme bien on pense, à propos des fleurettes du faux blondin auxquelles la coquette Constance s'est prise comme à de la glu.

Sur ce même thème du cocu imaginaire — mais consentant plus ou moins à sa mésaventure, sous de comiques menaces, — que Montfleury ne croit jamais avoir épuisé, il écrira encore *la Fille capitaine* (1672, 5 a.). La drôlerie en est rivale de celle de *la Femme juge et partie*, avec moins de farce et un peu plus de style, ce qui la ferait préférer, au bout du compte.

Le reproche d'être un farceur paraît avoir été sensible à Montfleury, comme on le voit dans *le Procès de la Femme juge et partie* (1669, 1 a.), qu'il écrivit moins pour défendre sa pièce — tout comme Molière avait fait *la Critique de l'École des femmes,* — laquelle triomphait, que pour en fouetter le succès. Cette piécette n'est pas maladroite. Elle offre même un intérêt particulier, par les quelques traits de satire contre les mœurs qu'elle condense — alors qu'ils sont vraiment trop épars, dans les autres comédies de l'auteur, pour qu'il puisse s'appliquer ce que son Dorante dit de la pièce et qu'il soit à l'abri des critiques de son Zélan — comme on en va juger par ce passage :

DORANTE.

Le comique à ton goût n'est-il pas plus charmant ?

ZÉLAN.

Je me pendrais plutôt.

DORANTE.

Ah! quel aveuglement.
Chacun s'y divertit, sans avoir de fatigue.
Voir conduire à la fin aisément une intrigue;
D'un esprit balancé par divers incidents,
Voir gloser à propos sur les vices du temps;
Et voir faire à chacun, de manière galante,
Dans son genre d'humeur, sa peinture parlante....

ZÉLAN.

Morbleu, le grand plaisir, trop fatigant fâcheux,
Que de voir un sujet tiré par les cheveux,
Chamarré d'incidents choquant la vraisemblance,
Former des attentats contre la bienséance!
Est-ce un si doux plaisir, cruel persécuteur,
Que d'entendre chanter injure à son honneur?
N'entendre pour tous vers qu'une prose affamée,
Pleine de quolibets, et pauvrement rimée;
Et pour raffinement, voir un sot mal vêtu,
D'un geste ridicule, insulter la vertu,
Et s'appliquer sans cesse à faire des grimaces
Qui sur l'honnêteté font choir mille disgrâces

DORANTE.

Cependant tout le monde admire ces beautés.

ZÉLAN.

Hé, c'est que tout le monde aime les saletés.
Pour peu qu'une sottise aujourd'hui soit fardée,
Bien qu'elle fasse naître une vilaine idée,
On lui voit immoler le scrupule et l'honneur:
Et, nous verrons bientôt que malgré la pudeur,
Puisque l'on se fait tant à ces pointes infâmes,
Il faudra des gros mots pour contenter les dames.

Aussi bien Dorimène, un des juges dans *le Procès de la femme, juge et partie*, n'est-elle pas aussi injuste que le croit l'auteur quand elle se récrie :

Doit-elle pas rougir d'un si fameux succès?
Quand par une fortune infâme et malheureuse,
Elle met en honneur la farce scandaleuse[1].

C'est aussi la farce scandaleuse qui triomphe plus ou moins dans les productions des autres amuseurs, intitulées comédies. Parmi elles, nous citerons, comme n'étant pas dénuées de tout intérêt à la lecture : *l'Amant de sa femme* (1661)[2] de Dorimon qui est gaie sans bassesse, piquante même ; — *l'École des cocus ou la Précaution inutile* (1661)[3] dont le sous-titre pris à Scarron ne sera pas oublié par Beaumarchais, qui est du même auteur et consiste en une sorte de charge grossière du *Cocu imaginaire*, avec cette moralité que le héros de la pièce tire de son énorme mésaventure :

LE CAPITAN (*au docteur*).

Ah ! vous me disiez bien qu'une sotte ferait
Son pauvre homme cocu et l'en avertirait ;

— *la Désolation des filous* (1661) de Chevalier, farce qui paraît avoir été assez plate[4], mais avec des plaisanteries et des jeux de scène qui ont pu servir à Molière, pour les matassins de *Monsieur de Pourceaugnac* et la

1. On n'en est pas loin avec Montfleury. Son Bernadille dit : *J'incague le prévôt* ; et quel style bâclé, çà et là ! par exemple et dans la même page :

Car ce galant qui voit si librement Constance,
Alors que je ne suis encor que protestant,
Étant époux, viendra chez moi tambour battant....
Elle dit à ses gens, dix fois le jour du moins,
Qu'en cas *qu*'il y revienne, elle veut *qu*'on lui dise,
Soit qu'elle y soit ou non que sa fille est sortie.

2. Paris, Gabriel Quinet, Bibl. Nat., Y-Th. 22142.
3. Paris, Ribou, 1661, Bibl. Nat., Y Th. 6172.
4. Nous n'avons pas pu en trouver l'édition ; nous en parlons d'après l'analyse des frères Parfait, t. IX, p. 79 sqq.

cérémonie du *Malade imaginaire*; — *le Colin-Maillard* (1661)[1], de Chappuzeau, où il y a un jeu de scène assez drôle; — *le Jaloux invisible* (1666)[2] de Brécourt, où on « courut comme au feu », nous dit Loret et qui est de fait assez plaisant, grâce au bonnet par lequel le jaloux se croit invisible et n'en est que mieux trompé; — *le Poète basque* (1668)[3] de Poisson, où un poète ridicule est berné par des comédiens, ce qui nous introduit une fois de plus dans les coulisses, comme trente ans en çà, dans les deux *Comédies des comédiens*, et aussi dans *l'Impromptu de Versailles*; — *les Faux Moscovites* (1668)[4] du même, qui sont un assez amusant vaudeville, au sens du temps; — *le Baron d'Albikrak* (1668)[5], une des pièces les mieux conduites de Thomas Corneille, tirée par lui de *la Tante et la nièce* (*la Tia y la sobrina*) de Moreto (ce modèle de *la Mère coquette*) dont le héros, le valet la Montagne dans le rôle du baron ridicule qui donne son nom à la pièce, est assez original après tout, ce qui est exceptionnel chez Thomas et lui a porté bonheur[6]; — *le Souper mal apprêté* (1669) de Hauteroche[7], dont la plaisanterie a le mérite rare de n'être ni grossière, ni licencieuse, et où la petite invention du sujet est neuve; — *l'Avocat sans étude*

1. Bibl. Nat., Inventaire réserve Y f 4344 (*sans date, la page de garde manquant*)

2. Cf. le *Recueil des meilleures pièces de théâtre*, Paris, Gaudouin, etc., 1737, *op. c.*, t. VIII, p. 503 sqq.; et *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 485 sqq.

3. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, p. 453 sqq.; et pour le texte complet, *Œuvres*, Paris, Ribou, 1679, p. 195 sqq.

4. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 455 sqq.

5. Pour le texte des pièces de Thomas Corneille, cf. l'édition soi-disant complète, d'Ed. Thierry, Paris, Laplace, etc., 1881; surtout celle de 1722, 5 vol., *op. c.*, et la bibliographie du *Thomas Corneille* de Gustave Reynier, Paris, Hachette, 1892, p. 3 8 sqq.

6. Cf. les réserves de M. E. Martinenche, dans *la Comedia espagnole*, *op. c.*, p. 420.

7. Pour le texte des comédies de Hauteroche, cf. l'édition de 1736, Paris, Ribou, 2 vol.

(1670)[1] de Rosimond, qui est une grosse farce, mais avec quelque esprit; — *les Trompeurs trompés ou les Femmes vertueuses* (1670)[2], du même, sur un sujet leste, mais plaisamment conduit et qui aboutirait au dénoûment des *Troqueurs* de la Fontaine et de Vadé, sans la vertu des dames en cause; — *la Dupe amoureuse* (1670)[2] du même, où le valet Carrille joue le rôle du fier-à-bras traditionnel et terrorise un barbon, comme fera un an après le Silvestre des *Fourberies de Scapin*; — *les Quiproquo ou le Valet étourdi* (1671)[3] du même, où on est amusé par les balourdises d'un valet qui sert à contre-sens les amours de son maître, en contre-partie de *l'Étourdi*; — enfin, un des petits chefs-d'œuvre de cette série de piécettes pour rire, *le Deuil* (1672) de Hauteroche, inspiré directement comme l'épisode analogue de *l'Étourdi*, par un conte d'Eutrapel, bouffonnerie assez divertissante, assez bien conduite, même assez bien écrite pour que son auteur ait pu dire, sans trop de vanité, dans sa préface, en ne défendant pas au lecteur de penser qu'il va voir l'exemple joint au précepte :

Je tiens que l'art n'est pas moins nécessaire pour une petite pièce que pour une grande. Les pièces d'un acte ou de trois actes, un peu bien faites, doivent avoir comme celles de cinq, l'exposition, le nœud, le dénouement, la vraisemblance, l'unité du lieu, de temps et d'action; la liaison des scènes, les sentiments suivant la condition des personnages, les expressions qui leur soient convenables, les bienséances, et les caractères naturels; enfin toutes les parties utiles à la perfection de ces sortes d'ouvrages.

Toutes ces farces, comme leurs aînées dans la comé-

1. Paris, Bienfait, 1671, Bibl. Nat., Inventaire Y f. 7019
2. Paris, Bienfait, 1661, Bibl. Nat., Inventaire Y f. 4841.
3. Paris, Bienfait, 1671, Bibl. Nat., Th. 21141.
4. Paris, Bienfait, 1673 (le titre dit 1663. mais le privilege corrige). Bibl. Nat.. Inventaire Y f 7592.

die médiévale, sont plus ou moins satiriques. Sur ce point, la réputation de ce théâtre était si bien faite que l'Uranie de *la Joueuse dupée* de la Forge, affectant de confondre les *satires* dont on dit que le théâtre de Molière est plein, avec ceux qui folâtrent dans les pastorales, équivoquera là-dessus en ces termes, alors qu'une amie veut lui faire quitter le jeu pour aller voir la comédie :

> Je n'irai pourtant pas, m'offrît-on des empires.
> On dit que le théâtre est rempli de satyres;
> Je les connais trop bien, et j'ai lu quelquefois
> Que ces vilains forçaient les filles dans les bois

Nous grouperons, en premier lieu, celles de ces comédies dont la satire littéraire fait les frais, et qui du moins rachètent à nos yeux leur plate méchanceté par leur intérêt historique.

Il y a d'abord et surtout celles que fait naître la querelle de *l'École des femmes* : *Zélinde ou la Véritable critique de l'École des femmes* (1663)[1] de de Visé, dont voici une tirade à titre documentaire :

MÉLANTE. — Quoique ce peintre se vante de travailler d'après nature, ce n'est toutefois qu'un fort mauvais copiste; les portraits qu'il fait ne sont pas si ressemblants que le vulgaire se le persuade, et quoiqu'on publie qu'il dépeint bien les gens de qualité, je n'ai encore rien vu dans ses peintures qui leur ressemble. Il nous habille autrement que nous sommes, et, s'il nous faut dire un mot, il nous le fait répéter cinquante fois; et en ajoutant ainsi à nos habits, et à nos actions, il nous veut faire passer pour ce que nous ne sommes pas. C'est ce qu'Élomire (*anagramme du nom de Molière*) fait dans ses tableaux de la cour, et c'est par là où il prétend tourner en ridicule des personnes dont l'ajustement répond à l'esprit, qui ne font rien que la bienséance n'autorise, et qui n'ont rien que de recommandable : c'est pourquoi ce peintre doit prendre garde qu'après avoir voulu jouer les autres, il ne se trouve quelqu'un qui le joue lui-même.

1. Paris, de Luyne, 1663, Bibl. Nat., Y Th. 21008.

— *le Portrait du Peintre* (1663)[1] par Boursault, dont l'ironie n'est pas légère et ne nous paraît plus avoir mérité la grande colère dont témoigne *l'Impromptu de Versailles* :

LIZIDOR.

Jamais scène plaisante eut-elle tant d'appas
Que la scène d'Arnolphe, à qui l'on n'ouvre pas?
N'a-t-on pas pour Alain une estime secrète,
Quand pour ouvrir la porte, il appelle Georgette?

. . . .

...... Ensuite, est-il rien qui ne plaise,
Dans ce que dit Arnolphe, et la fille niaise?
Rien de plus innocent se peut-il faire voir?
Il arrive des champs, et désire savoir
Si, durant son absence, elle s'est bien portée;
Hors les puces la nuit qui m'ont inquiétée,
Répond Agnès. Voyez quelle adresse a l'auteur!
Comme il sait finement réveiller l'auditeur!
De peur que le sommeil ne se rendît le maître,
Jamais plus à propos vit-on puces paraître?...

DORANTE (*soutenant que la pièce est tragique*).

Mais je sais le théâtre, et j'en lis la pratique;
Quand la scène est sanglante, une pièce est tragique :
Dans celle que je dis le *petit chat est mort*.

. . . .

DAMIS.

Quoi le trépas d'un chat ensanglante la scène?

AMARANTE.

Dans une tragédie un prince meurt, un roi.

DORANTE.

Nous sommes tous mortels, et chacun est pour soi.
Et je tiens qu'une pièce est également bonne,
Quand un matou trépasse; ou quelque autre personne;

— *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé* (1663)[2] de Mont-

1 Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 127 sqq.
2. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 239 sqq.

fleury, le moins plat de ces pamphlets dramatiques et non le moins documentaire, comme on en jugera par ces traits :

ALIS (*un libraire de la galerie du Palais*).

Dites-moi donc, Monsieur, afin que je vous vende,
De qui vous les (*les œuvres*) voulez.

LE MARQUIS.

De qui? Belle demande!
De Molière, morbleu, de Molière, de lui.
De lui, de cet auteur burlesque d'aujourd'hui,
De ce daubeur de mœurs qui, sans aucun scrupule,
Fait un portrait naïf de chaque ridicule ;
De ce fléau des cocus, de ce bouffon du temps,
De ce héros de farce acharné sur les gens,
Dont pour peindre les mœurs la veine est si savante,
Qu'il paraît tout semblable à ceux qu'il représente...

ALCIDON.

Te voilà donc, marquis, protecteur de Molière?

LE MARQUIS.

Oui, morbleu, je le suis, protecteur déclaré :
Dis ce que tu voudras ; il fait fort à mon gré.

ALCIDON.

On pourrait faire mieux.

LE MARQUIS.

Cet homme est admirable,
Et dans tout ce qu'il fait il est inimitable.

ALCIDON.

Il est vrai qu'il récite avecque beaucoup d'art,
Témoin dedans Pompée alors qu'il fait César.
Madame, avez-vous vu, dans ces tapisseries,
Ces héros de romans?

LA MARQUISE.

Oui

LE MARQUIS.

Belles railleries !

ALCIDON.

Il est fait tout de même : il vient le nez au vent,
Les pieds en parenthèses, et l'épaule en avant,
Sa perruque, qui suit le côté qu'il avance,
Plus pleine de laurier qu'un jambon de Mayence,
Les mains sur les côtés d'air un peu négligé,
La tête sur le dos comme un mulet chargé,
Les yeux fort égarés, puis débitant ses rôles.
D'un hoquet éternel sépare ses paroles,
Et lorsque l'on lui dit : *Et commandez ici*,

(*il répond* :)

Connaissez-vous César de lui parler ainsi?
Que m'offrirait de pis la fortune ennemie,
A moi qui tiens le spectre égal à l'infamie?

LE MARQUIS.

Mais tu ne songes pas bien à ce que tu fais !
Parle donc, notre ami, nous sommes au Palais.

ALCIDON.

Et pour être au Palais?

LE MARQUIS.

Est-ce pour faire rire,
Que tu veux mille gens témoins de ta satire?
Sais-tu bien qu'on dira?

ALCIDON.

Que dira-t-on de moi?

LE MARQUIS.

Morbleu ! n'as-tu pas peur qu'on se moque de toi?

ALCIDON.

Mais au Palais-Royal, ami, quand on y joue,
Arnolphe jette bien son manteau dans la boue,
Quand auprès de sa porte, accablé de chagrin,
Il vient interroger Georgette avec Alain ;

Puis, pour instruire Agnès et pour se mettre en vue,
Il se fait apporter un siège dans la rue,
Et dans son Impromptu, comme j'ai su de toi,
Met sa scène dedans l'antichambre du roi.
Et pour être au Palais je n'oserais te faire
Ce burlesque portrait? Là, dis-donc que Molière....

LE MARQUIS.

Non; pour le sérieux c'est un méchant acteur.
J'en demeure d'accord, mais il est bon farceur:

— *la Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis* (1663)[1] de de Villiers, si acharnée contre la personne de Molière, mais d'autant plus curieuse pour la postérité, en sa triste et méchante platitude[2], et dont voici des traits qui n'ont d'aristophanesque que l'impudence :

ARISTE. — Il fait voir qu'il est plus épuisé qu'il ne le veut faire croire, et ne distribue pas un rôle à ses camarades qu'ils n'aient joué plus de dix fois; il a déjà donné plusieurs coups de pinceau. à tous les gens de cour qu'il nomme, et dont il dit qu'il n'a pas commencé le portrait.

ALCIDE. — Il y a longtemps que nous n'avons rien vu de nouveau de lui. Il nous a fait voir les mêmes pièces de dix manières différentes, et on ne doit pas prendre le soin de les retourner. puisqu'il se donne lui-même cette peine....

CLÉANTE. — Mais dis moi as-tu jamais rien vu de mieux imaginé. que l'endroit où il dit qu'il abandonne son jeu, ses pièces, ses habits, et qu'il ne répondra plus? Non?

ARISTE. — Comment diable voulez-vous qu'il réponde. puisqu'il lui faut dix-huit mois pour faire des impromptus? Il ne travaille pas si vite, et comme ses enfants ont plus d'un père, quand il abandonne son jeu, son esprit, ses habits, ses ouvrages, il sait bien ce qu'il fait, et n'abandonne rien du sien. Personne n'ignore qu'il sut bien retourner des vers en prose en faisant *la Critique*, et que plusieurs de ses amis ont fait des scènes aux *Fâcheux*. C'est pour-

1. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 303 sqq.
2. On la trouvera dans *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 297 sqq

quoi, si M. Boursault lui répond, il lui pourra dire plus justement que le Parnasse s'assemble lorsqu'il veux faire quelque chose....

CLÉANTE. — Malheur à qui le jouera.

ARISTE. — Mais....

CLÉANTE. — Que l'on ne l'échauffe pas.

ARISTE. — On n'a garde : on sait qu'il est trop prudent, et que sa réponse ne marque point d'animosité.

CLÉANTE. — Qu'on ne le joue pas, encore un coup, ou bien l'on verra....

ARISTE. — Il est vrai qu'il pourra peut-être, avec un peu d'adresse, empêcher secrètement ce qu'il craint, et que quelque marquis, dont il se sera fait un ami en le jouant, détournera ce coup; mais, quelque grande appréhension qu'il montre, il ne doit rien craindre puisqu'on ne lui peut rien reprocher.

ALCIDE. — On pourrait le faire voir sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, lorsqu'il y vint voir son portrait....

CLÉANTE. — Que l'on fasse tout ce que l'on voudra contre lui, six précieuses, douze coquettes, vingt marquis et trente cocus ne suffisent pas pour faire réussir une comédie. Cependant vous savez qu'il a lui-même réglé le nombre de ceux qui doivent aller voir ce qui sera représenté contre lui.

ARISTE. — Il a plus été de cocus qu'il ne dit voir le Portrait du peintre : j'y en comptai un jour jusques à trente et un. Cette représentation ne manqua pas d'approbateurs : trente de ces cocus applaudirent fort; et le dernier fit tout ce qu'il put pour rire, mais il n'en avait pas beaucoup d'envie.

ORPHISE. — Il rit tout autant qu'il put;

— enfin *les Amours de Calotin* (1664) de Chevalier, qui s'efforce du moins de remettre les choses au point, témoin ce passage :

LE MARQUIS (*au chevalier*).

Que fis-tu hier?

LE CHEVALIER.

Sombre et mélancolique,
Pour me déchagriner, je fus voir la *Critique*,

Où je trouvai moyen de chasser mon ennui.
Ce diable de Molière entraîne tout chez lui ;
Tout y crevait de peuple, et fort peu, je t'assure,
Se purent exempter des traits de sa censure :
Il critiqua tous ceux qui l'avaient critiqué,
Et se moqua de qui de lui s'était moqué !
Ceux qui s'étaient raillés de l'*École des femmes*,
Se voyaient là chanter fort joliment leurs gammes.
Quelqu'un de l'assemblée en paraissait content,
Mais bien d'autres aussi riaient en enrageant ;
Et tel criait tout haut que c'était des merveilles
Qui s'entendait dauber de façons sans pareilles.
Moi qui n'en avais dis jamais ni bien, ni mal,
J'envisageais cela d'un plaisir sans égal,
Voyant que les objets d'une telle satire,
Ne savaient s'ils devaient ou se fâcher ou rire.
Ce qui me charma, c'est qu'en ces entretiens
Il berna les auteurs et les comédiens ;
Et je les voyais là faire fort bon visage,
Quoique au fond de leur âme ils fussent pleins de rage.
Admirez cependant comme quoi cet esprit
Sait nous amadouer alors qu'il nous aigrit :
Pour nous montrer combien son adresse est extrême
C'est qu'en son personnage il se berna lui-même.
Afin que, si quelqu'un s'en était mutiné,
On vît que le berneur lui-même était berné ;
De sorte que chacun, voyant son industrie,
Tourna, quoique fâché, tout en galanterie,
Et demeura d'accord que, pour plaire aujourd'hui,
Il faut être Molière ou faire comme lui.

Nous citerons encore, pour en finir avec ces Zoïles de Molière : *la Critique de Tartuffe* (1669)[1], par un anonyme qui, se mêle de corriger la pièce, baptisant Tartuffe du nom de Panulphe et le faisant chasser au dénoûment par l'amant de la fille d'Orgon ; et dont nous citerons ces vers pris dans une épître qui accompagne la pièce, toujours à titre documentaire et à cause de leur objet :

1. Paris, Gabriel Quinet, 1670, Bibl. Nat., Inventaire réserve Y f 4135 et *Petites Comédies rares*, etc., *op. c.*, t. d, p. 47 sqq.

Molière plait assez, son génie est folâtre,
Il a quelques talents pour le jeu du théâtre,
Et pour en bien parler, c'est un bouffon plaisant
Qui divertit le monde en le contrefaisant;
Ses grimaces souvent causent quelques surprises;
Toutes ses pièces sont d'agréables sottises;
Il est mauvais poëte, et bon comédien,
Il fait rire, et de vrai c'est tout ce qu'il fait bien; —

enfin l'*Élomire hypocondre ou les Médecins vengés* (1670) de le Boulanger de Chalussay[1], satire enragée, mais où se lit sur Molière élève en mimique de son voisin Scaramouche le curieux passage que voici (a. I, sc. III) :

BARY.

Par exemple Élomire,
Pour se rendre parfait dans l'art de faire rire,
Que fait-il, le matin, dans ce hardi dessein?
Chez le grand Scaramouche il va soir et matin.
Là, le miroir en main et ce grand homme en face,
Il n'est contorsion, posture, ni grimace,
Que ce grand écolier du plus grand des bouffons
Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons.
Tantôt, pour exprimer les soucis d'un ménage,
En mille et mille plis il fronce son visage,
Puis, joignant la pâleur à ces rides qu'il fait,
D'un mari malheureux il est le vrai portrait;
Après, poussant plus loin cette triste figure,
D'un cocu, d'un jaloux il en fait la peinture :
Tantôt à pas comptés vous le voyez chercher
Ce qu'on voit par ses yeux qu'il craint de rencontrer,
Puis, s'arrêtant tout court, écumant de colère,
Vous diriez qu'il surprend une femme adultère :
Et l'on croit, tant ses yeux peignent bien cet affront,
Qu'il a la rage au cœur et les cornes au front.
Ensuite....

1. Paris, Charles de Sercy, 1670, Bibl. Nat. Inv. réserve Y f 7219, et, pour l'édition hollandaise : *Élomire, c'est-à-dire Molière, hypocondre*, etc., Bibl. Nat., Inventaire, Y F 4852.

ÉLOMIR.

C'est assez; je l'entends et l'avoue!
Je suis fou quand j'apprends et bouffon quand je joue.

Dans ce groupe de satires littéraires prend place *la Folle querelle ou la Critique d'Andromaque* (1668)[1] de Subligny. C'est la première en date des parodies de tragédie sur notre théâtre. Elle dut son succès à cette nouveauté, bien plus qu'au mérite de cette « petite guerre d'esprit », comme l'appelle l'auteur, laquelle n'est pas des plus spirituelles, ainsi qu'on en jugera par cet extrait :

La vicomtesse. — J'aime tant la bonne foi de cette pauvre veuve, quand elle fait son testament, et qu'elle confie Astyanax à sa suivante, avant que de se tuer.

Éraste. — Hé bien, Madame, il y a eu des impertinents qui ont blâmé cela.

La vicomtesse. — Je le sais. Il y eut une petite créature qui trouva hier l'endroit délicat. Si j'avais, dit elle, été à la place d'Andromaque, j'aurais voulu coucher deux ou trois nuits avec Pyrrhus, afin qu'il permît à Cephise de disposer de mon fils après ma mort. L'impertinente!

Éraste. — Bon! Madame. Si elle eût fait cela, l'envie de se tuer ne lui serait peut être pas demeurée, et cela aurait gâté sa vertu.

La vicomtesse. — Vous avez raison, et en dépit de cette spirituelle, c'est un chef d'œuvre surprenant que cette tragédie.

Éraste. — Surprenant? Autant qu'il puisse l'être. Vous y voyez une *Hermione* qui court un *Pyrrhus* et tous deux avoir une telle sympathie l'un avec l'autre que, quand celle-là a fait une scène avec sa *Cléone*, celui-ci la double aussitôt avec *Phénix*, son précepteur. Elle et lui n'ont qu'une même pensée : ils s'expriment avec les mêmes mots, et cependant ce *Pyrrhus* n'en aime pas plus cette *Hermione*. Est-il rien de si admirable et de si surprenant? Après, Madame, j'ai oui dire qu'Astyanax fut précipité du haut d'une tour par *Ulysse*; mais, dans cette comedie, sa mère le sauve fort subtilement, et trompe cet *Ulysse* qui était le plus fin diable qui fût en France.

1. Cf. *les Contemporains de Molière, op. c.*, t. III, p. 503 sqq.

LE VICOMTESSE. — Vous voulez dire en Grèce?

ÉRASTE. — En Grèce, en France, qu'importe? Mais est-il rien de si surprenant?

Enfin, à côté de ces comédies où la satire littéraire a l'âpreté qu'on vient de voir, il y a celles où la satire des mœurs se donne carrière. Ce sont, au point de vue de l'évolution des genres comiques, les plus importantes de toutes. Nous allons donc les extraire de ce fatras, et passer en revue les plus significatives.

L'Académie des femmes (1661) de Chappuzeau, traite un sujet analogue à celui des *Précieuses* pour le fond et pour la forme. Mais l'auteur ne fait qu'y amplifier, avec les mêmes noms pour une partie de ses personnages, son sujet du *Cercle des femmes* qu'il avait certainement écrit, comme l'avançaient les frères Parfait[1], dès 1656.

Les scènes où le pédant fait la leçon sur le « marquisat » au valet qui doit le venger d'Émilie, la femme savante, en faisant le faux marquis, est bourrée de traits sur la haute vie du temps et ses aventuriers (a. II, sc. III). Il y a une drôlerie amusante dans celle où le faux marquis, sous le nom de Guillot — qui est celui du valet bouffon dans la plupart de ces farces — vient répéter sa leçon devant Émilie. Voici son entrée :

GUILLOT.

Pages, demeurez là. Si je n'ai point de pomme
Pour donner à Vénus, je lui donne mon cœur,
Dont son œil égrillard se rend d'abord vainqueur

1. Cf. *Histoire du Théâtre François*, t. IX, p. 77 sqq.; *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. III, p. 207 sqq. l'édition Despois-Mesnard de Molière, t. II, p. 25 sqq. — Pour les textes Cf. *Le Cercle des femmes, entretien comique tiré des dialogues d'Érasme*, Lyon, Michel Dumas, 1656 (le nom de l'auteur est au privilège *qui est de* 1656, 25 avril), Bibl. Nat., Inventaire R 24093; l'*Académie des femmes*, *comédie représentée au théâtre du Marais*. Paris. Augustin Courbé, 1661, Bibl. Nat., Inventaire Réserve Y f 4342.

ÉMILE.

Le joli compliment !

AMINTE.

Ah ! l'esprit ridicule !

ÉMILIE.

Embarrassons-le un peu. Je suis assez crédule
Pour écouter, Monsieur, ce compliment de vous,
Sous l'espoir de vous voir aujourd'hui mon époux.

GUILLOT.

Peste, qu'elle a de hâte ! Elle fait des avances

ÉMILIE.

Puisqu'on m'en a déjà donné les assurances,
Je crois devoir agir avec vous sans détour.

GUILLOT

J'aurais tant moins de peine à vous faire l'amour ;
Mais je crains bien d'entrer trop tôt en mariage,
Et vous n'en êtes pas à votre apprentissage.

LÉARQUE.

Monsieur, votre marquis parle un peu librement.

Dans *Le Riche mécontent* (1662), le même Chappuzeau trace un premier portrait de financier, qui sera suivi de tant d'autres, en attendant Turcaret qu'ils préparent de loin[1]. Celui-ci fait le tableau suivant des ennuis du métier :

RAIMOND.

Toujours, jusqu'à midi, mille gens m'assassinent ;
Leurs importunités jamais ne se terminent :
L'un propose une affaire, et l'autre, en même temps,
S'empresse à vous donner des avis importants.

1. Cf. *Lesage, collection des Grands Écrivains Français*, par Eugène Lintilhac, Paris, Hachette, 1893, p. 49 sqq.

Mais ces chercheurs d'emploi, harangueurs incommodes,
Qui ne peuvent finir leurs longues périodes,
Qui viennent nous tuer de leurs sots compliments,
De l'humeur dont je suis, font mes plus grands tourments :
Il faut répondre à tous, il faut se rendre esclave
Tantôt d'un receveur, tantôt d'un rat de cave
Avoir l'oreille au guet à tout ce qui se dit,
Avancer ses deniers, conserver son crédit,
Recevoir une enchère, examiner un compte,
Prendre garde surtout que nul ne vous affronte,
Que livres et papiers, soient en ordre parfait,
Qu'un commis soit fidele; et ce n'est jamais fait.

Le Baron de la Crasse (1662)[1] est une caricature par laquelle Poisson visa sans doute à s'attirer un regain du succès qu'avait eu *le Campagnard*[2] de Gillet de la Tessonnerie. Il y réussit, non sans verve. Elle est plus que plaisante la scène où le baron de la Crasse est amené par deux pince-sans-rire, le marquis et le chevalier, à leur donner la comédie, en contant la mésaventure de sa visite à la cour. Elle présente un tableau de l'antichambre royale pris sur le vif et qui est beaucoup mieux qu'une turlupinade, presque un pendant au *Remercîment au roi* de Molière[3].

LE BARON.

Mais je m'en vengerai : car, après un tel tour,
On ne me reverra de ma vie à la cour.

LE MARQUIS.

C'est assez s'en venger : elle y perdra sans doute.

LE BARON.

Enfin, quoi qu'il en soit, je lui fais banqueroute.
J'allais pour voir le roi, quand, insensiblement,
Je connus que j'étais dans son appartement.

1. Cf. *Les Contemporains de Molière, op. c.*, t. I, p. 403 sqq.
2. Cf. ci dessus, p. 135 sqq.
3. Cf. ci-dessus, p. 248.

J'étais pour lors, je crois, le plus propre de France,
Et je puis dire aussi que j'avais fait dépense :
Car ma terre en sauta. J'étais sur le bon bout :
Mais le maudit rabat me coûta plus que tout ;
J'en voulus avoir un de ces points de Venise ;
La peste, la méchante et chère marchandise !
En mettant ce rabat, je mis (c'est être fou)
Trente-deux bons arpens de vignoble à mon cou.
Mais baste ! Où j'étais donc on faisait fort la presse ;
Une porte s'ouvrait et se fermait sans cesse.
Beaucoup de gens entraient assez facilement,
J'en vis qu'on repoussait aussi fort rudement,
Des hommes fort bien faits assez haut se nommèrent,
Et quelques temps après on ouvrit, ils entrèrent :
Je crus donc que mon nom me ferait estimer,
Et, pour entrer comme eux, qu'il me fallait nommer.
Aussitôt que j'eus dit : « le Baron de la Crasse »,
Tous ceux de devant moi font d'abord volte-face,
L'un à droit, l'autre à gauche, et tous si prestement
Qu'il sembla que mon nom fût un commandement.
« Un Baron, dit l'huissier, un Baron ! place, place,
A Monsieur le Baron ! Que l'on ouvre, de grâce !
L'on croyait à la cour les Barons trépassés ;
Mais pour la rareté du fait, dit-il, passez ».
Je passe, et cet huissier crie encore : « Place, place,
Messieurs, de main en main, au baron de la Crasse ! »
J'enrageais quand je vis cent hommes me gausser,
Et que j'avais encore une porte à passer :
Car chacun m'entourait pour me couvrir de honte,
Comme l'on fait un ours quand un enfant le monte :
Mais comme je me vis près la chambre du roi
(Car l'on m'avait fait jour en se jouant de moi),
Ennuyé de me voir bafouer de la sorte,
Je cherchais le marteau pour frapper à la porte.
Mais je fus obligé (car je n'en trouvais point)
De donner seulement deux ou trois coups de poing.
L'huissier ouvre aussitôt, criant d'une voix forte :
« Qui diable est l'insolent qui frappe de la sorte ? »
Je n'ai pas frappé fort, lui dis-je, excusez-moi ;
C'est le désir ardent qu'on a de voir le roi —.
Mais d'où diable êtes-vous, pour être si novice ?
Dit-il. — De Pezenas, dis-je, à votre service.

Hé bien, apprenez donc, Monsieur de Pezenas,
Qu'on gratte à cette porte, et qu'on n'y heurte pas.
Vous voulez voir le roi? Vous attendrez qu'il sorte,
Dit-il, et repoussa fort rudement sa porte.
Comme j'étais fort près, je fus si malheureux
Qu'en fermant il m'enferme un côté de cheveux.
Je ne le cèle point, ma peur fut sans pareille,
Car la porte les prit rasibus de l'oreille.
J'eus beau pour les ravoir me rendre ingénieux,
Jamais pour mon malheur porte ne joignit mieux;
Mais comme je fus pris la tête un peu penchée,
Mon oreille à la porte était comme attachée :
Ainsi donc malgré moi je feignais d'écouter,
Et ma feinte empêchait que l'on pût s'en douter :
La porte par hasard, ou l'huissier par malice,
Étaient les instruments de ce nouveau supplice.
Le mal que je souffrais était inconcevable :
Encore si c'eût été des cheveux de la cour,
J'aurais fort bien quitté la perruque ou le tour ;
Sans être ainsi gêné j'aurais levé la crête :
Mais par malheur c'était des cheveux de ma tête,
Fort épais et fort longs, et que, pour mes péchés,
Madame la nature avait trop attachés.
Mais comme ma douleur nuisait fort à ma feinte,
Et que mon action paraissait fort contrainte,
Tous ceux qui m'observaient jugèrent bien, je crois,
Qu'étant ainsi gêné, j'étais là malgré moi :
Aussi vis-je d'un œil (car j'étais pris de sorte
Que l'autre ne pouvait regarder que la porte)
Qu'un certain fanfaron riait dans son mouchoir,
Et me marquait du doigt pour mieux me faire voir!

LE MARQUIS.

Mais que fîtes-vous donc? L'aventure bizarre!

LE BARON.

Il arrive un vieux Duc, qui criait « Gare, gare! »
« Retirez-vous, dit-il, en s'adressant à moi;
L'on n'écoute jamais à la porte du roi. »
« Faites-la donc ouvrir pour finir mon martyre,
Et pour plus de vingt ans, monsieur, je me retire,

Lui-dis-je. Regardez si je suis malheureux :
Depuis plus d'un quart d'heure on me tient aux cheveux;
C'est ce diable d'huissier, car je sens qu'il les tire ».
Le duc, me regardant, se prit si fort à rire
Que ce fut le plus grand de mes étonnements
De voir que ce vieillard pût rire si longtemps.
Chacun se relayait pour me voir à son aise;
Douze hommes reculaient, il s'en rapprochait seize;
Bref, on venait me voir comme on fait un encan,
Ou comme un malheureux qu'on a mis au carcan

LE CHEVALIER.

J'aurais, pour faire ouvrir, refrappé de plus belle.

LE BARON.

Je le fis aussi bien; mais oui, point de nouvelle.

LE MARQUIS.

Le duc ne fit-il pas ouvrir pour lui?

LE BARON.

Ma foi,
L'huissier fut pour le duc aussi sourd que pour moi.
Enfin, dans les transports de ma plus forte rage,
Je ne pus me résoudre à souffrir davantage,
Et, pour me retirer d'un état malheureux,
Je me coupais tout net ce côté de cheveux;
Mais sitôt qu'on me vit tondu de cette sorte,
Et mes cheveux sans moi demeurer à la porte,
Le rire redoubla; j'enfonçai mon chapeau,
Et sortis en fuyant, le nez dans mon manteau.

Sur ce thème des ridicules des nobles de campagne, outre *Monsieur de Pourceaugnac* et *la Comtesse d'Escarbagnas*, nous aurons encore : *le Gentilhomme de Beauce* (1670) de Montfleury, qui n'est pas drôle, malgré la fièvre de loterie qui y est peinte et un Suisse qui y jargonne; et *le Gentihomme guespin* (1670)[1], de de

1. Paris, Barbin, 1670, Bibl. Nat., Inventaire réserve Y f 3771.

Visé, beaucoup plus divertissant sur le même sujet, par le fait de la jalousie du héros.

Celui-ci, pour mettre en pratique les impertinents conseils que donne Jodelet à la fin du *Campagnard* de Gillet[1], en situant sa femme à l'abri des galants de Paris, s'est retiré aux champs. Mais les voisins, tout un lot de hobereaux ridicules à plaisir, se chargent de l'inquiéter, comme suit :

M. DE CORNANVILLE (*au vicomte, apercevant Lucrèce*).

Monsieur. .. Mais que d'appas! O Dieu la belle femme!
Ah! permettez, Monsieur, que j'embrasse Madame,

LE VICOMTE.

Il appuie un peu fort.

LISETTE (*suivante de Lucrèce*).

Je plains peu le jaloux

LE VICOMTE, *à part.*

Il n'est que pour baiser, je crois, venu chez nous.

(*A M. de Cornanville*).

Les femmes de Paris craignent d'être baisées,
Et pour cette vertu sont dessus tout prisées.

M. DE CORNANVILLE.

Pour la première fois, je sais ce que je dois;
Et vous auriez sujet de vous plaindre de moi.

LE VICOMTE.

Point.

M. DE CORNANVILLE (*se retournant et baisant Clarice*).

Mais....

LE VICOMTE.

Il s'accommode ici tout à son aise,

LISETTE (*comme Cornanville vient à elle pour la baiser*).

Je ne suis pas, Monsieur, de celles que l'on baise

1. Cf. ci-dessus, p. 142.

M. DE CORNANVILLE (*l'embrassant*).

Ah! Madame.

LISETTE.

Ma foi je suis d'un rang plus bas,
Foin, il m'a fait baiser aussi ses cheveux gras.

LE VICOMTE (*à part*).

Puisque pour la servante il a de la tendresse,
Il s'accommoderait aussi de la maîtresse.

Champagne le coiffeur (1662)[1] de Boucher joue un plaisant personnage du temps, sous son propre nom et dans sa profession, mais le ton n'est pas léger :

Ainsi je crains à tous moments
De naturels événements
Et que quelque ardeur sensitive
Ne porte à la copulative :
Pour prévenir ces accidents,
Et suivre des conseils prudents,
Soit que ma fille, ou non, s'en fâche,
Je veux donner à cette vache
Des argus pour la surveiller.

L'Intrigue des carrosses (1662)[2] de Chevalier, a du moins le mérite de nous apprendre quelles intrigues se nouaient dans les omnibus dès leur création — alors toute récente, puisqu'elle datait du 18 mars 1662, pour préciser, d'après *la Muse historique* de Loret — grâce à la promiscuité de ces « fiacres à cinq sols », et au masque qui permettait à une honnête femme jalouse de son mari de s'y faire prendre par lui pour ce qu'elle n'était pas.

Les Côteaux (1665)[3] de de Villiers, nous renseignent sur les vins des « bons côteaux » et sur les « bons mor-

1. Cf. *les Contemporains de Molière*, op. c., t. III, p. 255 sqq.
2. Bibl. Nat., Y f 7370 (*sans date, la page de garde manquant*).
3. Cf. *les Contemporains de Molière*, op. c., t. I, p. 329 sqq.

ceaux » que dégustaient et savouraient ces « membres friands de l'ordre des côteaux » dont parle Boileau — et dont fut Saint-Évremond, l'auteur des *Académiciens*, qui avait le goût aussi fin en sa salle à manger qu'en sa bibliothèque.

On voit, par ces échantillons, que c'est le fait-divers comme nous disons, *le vaudeville* comme on disait, qui alimente alors la verve de nos comiques à la douzaine. Aussi le plus avisé de ces vaudevillistes, le plus alerte à porter, avec l'aide de collaborateurs, ces historiettes toutes vives sur la scène, ce sera un nouvelliste de profession, le rédacteur en chef de ce *Mercure galant* qui fournira lui-même un sujet de comédie[1], le sieur Donneau de Visé. Avant de devenir le spécialiste des vaudevilles agiles dont *les Intrigues de la loterie* (1670)[2] ouvrent la série et que nous retrouverons plus loin, il avait débuté par des farces où les traits de mœurs abondent, grossiers, mais exacts.

Molière ayant fait avec lui sa paix, qui suivit naturellement celle avec Corneille, lui joua, sur sa propre scène, *la Veuve à la mode* (1667). On y trouve une bonne scène de douleur hypocrite — chez la dame Miris, dont le mari vient de « passer comme une chandelle » — et qui a dû être suggérée par la sixième scène de l'acte second de *la Mère coquette* :

BÉATRIX.

Tenez ! mais gardez-vous de pleurer davantage
Et de vous ruiner, madame, en blanchissage :
Je viens de voir au pot, et l'ayant trouvé bon,
J'ai cru que je devais apporter ce bouillon,
Vous devez l'avaler.

1 Cf. ci-après, p. 375 sq..
2. Cf. le *Recueil des meilleures pièces*, etc., Paris, Gandouin, etc., t. IX, p. 525 sqq. Bibl. Nat., Inventaire Y f. 5168.

MIRIS.

Je ne saurais,

CRISPIN.

Je gage

Qu'elle n'en fera rien.

MIRIS.

Je n'ai pas le courage

CRISPIN.

Je ne me trompais pas, elle n'en fera rien.

ORPHISE.

Vous devriez le prendre, il vous fera du bien.

MIRIS.

Hé bien ! donnez le-moi, c'est pour vous satisfaire.

CRISPIN (*on heurte*).

Mais je crois que l'on frappe à la porte.

MIRIS.

Que faire?

BÉATRIX.

Avalez promptement.

MIRIS.

Je le trouve trop chaud

Prends-le vite, Crispin.

CRISPIN.

Voilà ce qu'il me faut ;

Je n'ai pas déjeuné.

ORPHISE.

Voyez donc à la porte

CRISPIN (*un peu à l'écart*).

Il faut en le prenant montrer une âme forte.

BÉATRIX

(*ayant ouvert la porte, on entend une voix qui dit*) :

Comment s'est, depuis hier, porté Monsieur Cleon ?

BÉATRIX

Il est mort.

LA VOIX *répond.*

C'est assez

CRISPIN.

Il était ma foi bon;
Mais il m'a bien brûlé.

BÉATRIX.

Prenez, sans plus attendre,
Votre bouillon.

MIRIS, *à Crispin.*

Donnez

CRISPIN (*en découvrant l'écuelle*).

Quoi! je viens de le prendre,
Comme vous m'avez dit.

MIRIS.

C'était pour le garder.

CRISPIN.

J'ai cru que je devais le prendre sans tarder,
Afin de vous servir.

BÉATRIX.

Si.....

MIRIS.

Gardez de rien dire:
En l'état ou je suis, ne me faites pas rire.

Sur le théâtre de Molière aussi avait été joué *l'Embarras de Godard ou l'Accouchée* (1667)[1]. C'est une pure bouffonnerie, mais dont le succès, à la cour et à la ville, ut grand, ce qui n'est pas une mince preuve du goût que la meilleure compagnie avait pour le gros rire. Afin qu'on en juge sur pièces, nous citerons deux épisodes.

Godard, ayant sa femme en mal d'enfant, en perd la

1. Cf. *les Contemporains de Molière*, op. c., t. III, p. 451 sqq.

tête et met la maison sens dessus dessous : c'est un tohu-bohu, un chassé-croisé de gens demi-nus, mal éveillés, ahuris, tout à fait rival de la pantomime italienne. Enfin, on lui amène une sage-femme, mais la commère est moins pressée que lui.

M. GODARD.

Ne perdons point de temps, courons vite, madame,
Et ne négligeons rien pour secourir ma femme.

LA SAGE-FEMME.

Avez-vous les apprêts qu'il faut à cette fin?

M. GODARD.

Oui.

LA SAGE-FEMME.

Si vous dites vrai, vous avez donc du vin?

M. GODARD.

Oui.

LA SAGE-FEMME.

Vous avez du linge?

M. GODARD.

Oui.

PAQUETTE.

Dépêchez, madame :
Nous avons ce qu'il faut pour une sage-femme.

LA SAGE-FEMME.

N'avez-vous pas aussi de bons ciseaux céans?

M. GODARD.

Oui.

PAQUETTE

Ces demandes font désespérer les gens.

LA SAGE-FEMME.

N'avez vous pas de fil?

M. GODARD, *à part.*

Oui. Ma peine est extrême.

PAQUETTE.

Si jusques à demain elle poursuit de même....

LA SAGE-FEMME.

Avez-vous du sel?

M. GODARD (*à part*).

Oui. Si j'en crois mon courroux
Je lui....

LA SAGE-FEMME.

Mais du safran, enfin, en avez-vous?

M. GODARD.

Hé, oui, madame, oui, oui, morbleu, oui : j'enrage!
Nous en avons, vous dis-je. A quoi bon ce langage?
Oui, oui, nous en avons, ne vous tourmentez plus.

PAQUETTE, *à la sage-femme.*

A quoi servent aussi ces discours superflus?
On a de tout céans.

LA SAGE-FEMME.

Sans vous mettre en colère,
Ne puis-je demander ce qui m'est nécessaire?

M. GODARD.

C'est bien fait; mais allez secourir promptement....

LA SAGE-FEMME.

Pour vous servir je suis venue en ce moment.

M. GODARD.

Je le crois; allez donc trouver vite ma femme.

LA SAGE-FEMME.

Mon Dieu, ne craignez rien : je vis hier madame.
J'étais, lorsque vos gens sont venus me quérir....

M. GODARD.

Eh! ne la laissez point davantage souffrir!

LA SAGE-FEMME.

J'y vais; mais soyez sûr, monsieur, que rien ne presse
Sachez donc que j'étais auprès d'une duchesse
Que j'ai quittée exprès pour venir vite ici.

M. GODARD.

Oui, nous vous en rendons d'humbles grâces aussi.
Mais....

LA SAGE-FEMME.

Mais pour en sortir j'ai bien eu de la peine,
Et si, je veux qu'elle aille encore cette semaine....

(*M. Godard la presse encore, du geste seulement.*)

On m'est venu chercher encore d'un autre endroit,
Mais j'ai bien mieux aimé venir ici tout droit.

M. GODARD (*bas le demi-vers*).

Peste soit du caquet! De cette préférence
J'aurai, je vous promets, grande reconnaissance.
Allez donc, sans tarder.

LA SAGE-FEMME.

L'on m'attend même encor,
En ce même moment, chez madame Alidor.

M. GODARD.

Hé bien, dépêchez-vous de délivrer ma femme,
Afin d'aller plus tôt secourir cette dame.

LA SAGE-FEMME.

Vous me voyez fort jeune, et si, sans vanité,
Hier j'en accouchai six, de grande qualité:
Je n'ai jamais manqué, Dieu merci, de pratique.

M. GODARD.

Tant mieux pour vous. (*à part*) Eh! Ciel!

LA SAGE-FEMME.

Une médaille antique,
Un homme à faire peur, un vieux chirurgien,

Qui tranche de l'expert et ne sait pourtant rien,
M'a voulu contrôler chez la duchesse même
Que je viens de quitter; mais sa bêtise extrême
A paru, la raison étant de mon côté.

M. GODARD.

Hé, mon Dieu, l'on connaît votre capacité.

PAQUETTE, *à la sage-femme.*

Voulez-vous de ce pas venir trouver madame?
Sinon, l'on va quérir une autre sage-femme.

LA SAGE-FEMME, *à Paquette.*

Ce n'est pas votre affaire.

M. GODARD, *à la sage-femme.*

Allez près d'elle, aussi,
Et vous causerez là tout aussi bien qu'ici.

LA SAGE-FEMME.

J'y vais, et ce n'est point pour la sotte menace.

PAQUETTE, *à Godard.*

Elle croit, en gagnant, vous faire encore grâce.

Il y a encore, entre deux valets ivres, une scène bouffonne qui est tout à fait documentaire sur le genre de farces à la mode autour de Molière[1] et en concurrence avec les Italiens. Les voici donc :

CHAMPAGNE.

Ma foi, le vin est bon, dedans ce cabaret ;
Et pour moi, j'aime bien ce petit vin clairet.
Hais, qu'en dis-tu, Picard?

PICARD.

Il donne dans la tête.

CHAMPAGNE *à part.*

Je veux me divertir de cette grosse bête :
Étant ivre à demi, je crois que j'en ferai,

1. Cf. ci-dessus, p. 213 sqq.

Sans qu'il s'oppose à rien, tout ce que je voudrai.
Mais de l'enfant futur voyons tout le bagage :
Peste! en voilà beaucoup! Moi qui suis déjà d'âge,
Et qui puis, que je crois, passer pour grand garçon,
Je ferais bien tenir le mien dans un chausson.
Mais veux-tu qu'en enfant je t'habille, pour rire?
Ce sera bientôt fait, viens.

PICARD.

Que me veux-tu dire?

CHAMPAGNE.

Tu ne le veux pas, je m'habillerai, moi.

(*Il prend le béguin et le met.*)

Tiens, vois. Ah! tu serais bien drôle, sur ma foi.

PICARD.

Fais ce que tu voudras.

CHAMPAGNE.

Et laisse-moi donc faire,
Et mettre ce béguin. Mais, avant la têtière
La coutume est, je crois, de mettre le bonnet.
Que tu serais joli dessus un cabinet!
Car on ne peut douter qu'avec cet équipage
Tout le monde n'admire un si charmant visage.
Laissons ceci : ce sont les nagotes, je crois.

PICARD.

Si l'on me crie, au moins, je dirai que c'est toi.

CHAMPAGNE.

Bon, cela va fort bien ; mettons cette aisselière,
Puis nous mettrons, après, la chemise à brassière.

(*Il lui accommode tout cela, en disant les quatre vers suivants*)

Il me souvient encor des noms de tout cela
Du temps que je logeais chez feu mon grand'papa :
Le bonhomme m'aimait bien plus que la prunelle
De son œil, et de moi ne parlait qu'avec zèle.

(*A Picard, lui ayant attaché la chemise à brassière sur l'estomac : il prend des langes pour l'envelopper*).

Oh ! voilà quatre bras ! bon, ces langes sont grands.
Garde-toi bien au moins d'aller pisser dedans !

PICARD.

Tu veux me faire affront.

CHAMPAGNE.

Tiens, je crois que ces bandes
Nous accommoderont, étant larges et grandes.
Là, tourne-toi donc bien.

PICARD.

Mais tu me fais rouler.

CHAMPAGNE.

Hé ! mon Dieu, laisse-moi donc faire, sans parler.

PICARD.

Ouf ! tu me serres trop ; tu me serres, te dis-je.

CHAMPAGNE.

Tu te moques.

PICARD.

Ah ! Ah !

CHAMPAGNE.

Qu'est-ce donc qui t'afflige?
Te voilà si joli ! Le beau petit poupon !
S'il ne te restait pas tant de barbe au menton,
Tu passerais pour fille, et même pour jolie.
Mais je te veux donner aussi de la bouillie :
Là, mon petit fanfan, tiens-toi là bien assis

(*à part*).

On a fait de la colle ici pour nos châssis,
Il en peut bien manger ; la farine en est bonne.

(*à Picard*).

Si tu vois, par hasard, entrer quelque personne,
Ne parle point du tout ; seulement crie : Ouhais !
Ouhais !

PICARD, *seul.*

Ouhais! Ouhais! Ouhais! C'est assez, mais
Que prétendait-il faire avecque sa bouillie?
Croit-il que sur ce point j'entende raillerie?
M'en pressât-il cent fois, je n'en mangerai point,
Et ne me rendrai pas ridicule à ce point.

CHAMPAGNE

Tiens, voilà pour hochet ce que nous devons prendre.

PICARD.

Tu ris!

CHAMPAGNE.

Mais à ton cou laisse-moi donc le pendre.

PICARD.

Tu m'étrangles, bourreau!

CHAMPAGNE.

Va, te voilà fort bien;
La corde t'a fait mal, mais cela n'etait rien.

(*Prenant le poêlon à la colle*).

Ça, voyons à présent.

PICARD.

Laisse-moi, je te prie,
Car je ne prétends pas manger de la bouillie.

CHAMPAGNE.

Je prétends bien, pourtant, t'en faire manger.

PICARD.

Toi?

CHAMPAGNE.

Oui, moi.

(*Il lui donne de la bouillie*).

PICARD.

Blou, blou, blou, blou, blou, blou; mais laisse-moi.

CHAMPAGNE.

C'est assez pour ce coup : il faut que je t'essuie.

PICARD.

Que le diable t'emporte avecque ta bouillie!
Tu m'as fait mal au cœur.

CHAMPAGNE.

Il faut faire dodo,
Après avoir mangé tout ton saoul du lolo :
Je vais, pour t'endormir, dire une chansonnette,
Qui fut pour me bercer tout exprès jadis faite.

(*Il chante Sasson, bluton, et d'autres chansons*).

Comme il n'a point dormi presque toute la nuit,
Le sommeil l'a surpris : Sortons sans faire bruit[1].

Parmi ces *comédies-farces*, plus ou moins chargées, où germe la comédie de mœurs, se recommande encore à notre attention par un fait des plus notables, celle des *Grisettes*[2] (1671) de Champmeslé. Elle n'a, en effet, rien moins que l'honneur, grand à notre point de vue, d'avoir suggéré à Dancourt et à Saint-Yon le canevas de leur *Chevalier à la mode*.

Le héros en est un galant de cour qui, pour changer, vient séduire les deux filles d'un procureur, y réussit au point de les amener à un rendez-vous fort compromettant, et se met, par-dessus le marché, une comtesse de Fréville sur les bras. Si l'on se reporte au *Chevalier à la*

1. Cette farce de l'accouchée, du nouveau-né adulte et de la bouillie venait sans doute des lointains du genre. On la trouvera notamment, en passe de divertir la bonne compagnie, dans *le Page disgracié* de Tristan l'Hermite, Cf. ci-dessus. p. 212.

2. Ce nom signifie petite bourgeoise, habillée de petite étoffe grise, de grisette. Il a ce sens dans Molière aussi Cf. *le Bourgeois gentilhomme* :

Ils n'ont des livres et des bancs
Que pour Mesdames les grisettes,

y dit une « femme du bel air », t. VIII, p. 212 de l'édition Despois-Mesnard). — Champmeslé réduisit en 1671 sa comédie en un acte, sous le titre de *Crispin chevalier* (Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. II, p. 59 sqq.). Là le valet joue le rôle de séducteur qui est dévolu au maître dans la pièce en trois actes. Celle-ci est beaucoup plus voisine du scénario du *Chevalier à la mode*. Mais la plus courte est la plus gaie.

mode[1], on reconnaîtra la ressemblance du point de départ, ainsi que de plusieurs épisodes ; et on verra que le milieu bourgeois où opère le héros, et qu'indique le titre choisi par Champmeslé, est le même dans les deux pièces.

Nous terminerons la revue de ces comédies-farces du temps de Molière sur ce fait, où apparaît matériellement le lien de cause à effet que nous avions indiqué entre elles et la prochaine comédie de mœurs.

1. Cf. ci-après, p. 403 sqq.

CHAPITRE VII

LES SUCCESSEURS IMMÉDIATS DE MOLIÈRE JUSQU'A DANCOURT.

Suite des comédies-farces : *Crispin musicien* (1674); *Crispin médecin* (1674) de Hauteroche; — *Crispin gentilhomme* (1677) de Montfleury; — *Crispin précepteur* (1679); *Crispin bel-esprit* (1681) de la Tuillerie; — *Don César d'Avalos* (1674); *l'Inconnu* (1675), etc., de Thomas Corneille et de Visé; — *les Fous divertissants* (1680) de Poisson; — *le Cocher supposé* (1682) de Hauteroche; — *Ragotin ou le Roman comique* (1684); *le Florentin* (1685) de la Fontaine et Champmeslé; — *l'Amante amant* (1684) de Campistron; — deux pièces d'amateurs : *Merlin dragon* (1686) de Desmar.es, un vieil habitué; *Titapapouf* (1687) de Mlle de Longchamp, souffleuse.

Suite et progrès de la comédie de mœurs : *la Comète* (1681) de de Visé; — *la Pierre philosophale* (1681); *l'Usurier* (1685); *la Devineresse* (1679) de de Visé et Thomas Corneille; — *Trigaudin ou Martin Braillard* (1674) de Montfleury; — *les Nobles de province* (1678) de Hauteroche; — *les Carrosses d'Orléans* (1679) de la Chapelle; — *le Parisien* (1682); *la Rue Saint-Denis* (1682) de Champmeslé; — *la Rapinière ou l'Intéressé* (1682) de Robbe; — *les Façons du temps* (1685) de Saint-Yon; — *l'Homme à bonnes fortunes* (1686) de Baron.

Vers la grande comédie de mœurs : *le Mercure galant* (1683) de Boursault et le journalisme au XVIIe siècle.

Le terme de cette évolution de la comédie de mœurs au XVIIe siècle : *le Chevalier à la mode* (1687) de Dancourt et Saint-Yon.

Le comique de mœurs continue à gagner du terrain après Molière. Nous ne comptons pas moins de vingt pièces, de 1673 à 1687, où ce comique est ouvertement recherché et passe au premier plan.

Mais avant de les caractériser, nous ferons une revue des autres comédies écrites « pour la rate », comme dit de Visé : ces dernières ne cherchent en effet qu'à la désopiler par le comique de situation ou de mots ou par une bouffonnerie pure qui n'a pas grand souci de la satire des mœurs. Aussi celle-ci, quand elle s'y rencontre, est-elle anodine et banale.

Cette revue sera rapide. Ces pièces sont en effet dépourvues de cette sorte d'intérêt par ricochet qu'offraient les précédentes, quand nous y cherchions quelle espèce de rire elles pouvaient bien exciter pour disputer ainsi son public à Molière. Elles sont d'ailleurs taillées sur le même patron que leurs devancières, leurs auteurs étant les mêmes, à quelques-uns près, et ne faisant aucun effort pour se renouveler, puisque le succès qu'ils visaient seul ne les quittait pas.

C'est ainsi que Hauteroche fera jouer coup sur coup un *Crispin musicien* (1674), qui obtient quarante représentations à la file, chiffre extraordinaire pour l'époque, et un *Crispin médecin* (1674) qui ne réussit guère moins. Ces deux Crispins seront aussitôt suivis de trois autres, en attendant toute la lignée. Montfleury donne en 1677 un *Crispin gentilhomme*, où il ne faut pas chercher, sur la foi du titre, une nouvelle variante du *Campagnard* de Gillet. Le *Crispin précepteur* (1679)[1] de la Tuillerie vient ensuite. C'est à la représentation de celui-ci que, du propre aveu de l'auteur, dépouillé d'artifice, « un homme assez bien mis et qui paraissait avoir de l'esprit » fit tout haut une remarque qui, par-delà l'espèce, atteignait le genre de ces comédies-farces : « Voilà qui est assez méchant, s'écria-t-il, et qui me demanderait pourquoi j'ai ri m'embarrasserait fort » ;

1. Paris, Ribou, 1680, Bibl. Nat., Inventaire, Yf. 7144.

sur quoi un autre des spectateurs renchérit en ces termes : « L'auteur pouvait bien se passer de nous faire rire sans sujet, disant qu'il n'en avait point trouvé »[1]. Mais l'un et l'autre avaient ri. Cette remarque du parterre n'empêchera d'ailleurs pas le même la Tuillerie de récidiver dans un *Crispin bel esprit* (1681)[2] où il y a du trait, de ci de là.

Cependant Thomas Corneille continue ses espagnolades et scarronnades infatigablement, avec son *don César d'Avalos* (1674) dont Dominique tirera aisément une farce pour la foire ; — un *Inconnu* (1675), fait en collaboration avec de Visé, à son ordinaire, qui a du succès ; — et un *Triomphe des Dames* (1676), non imprimé, ce qui marque qu'il en eut moins ; — en attendant certain *Baron des Fondrières* (1686), non imprimé non plus et qui échoua si piteusement qu'à en croire une note de cette mauvaise langue de Trallage, sa représentation, sinon celle de l'*Aspar* de Fontenelle, aurait été la première des sifflets[3].

En revanche Hauteroche a un nouvel accès de verve, et — Antonio de Mendoza aidant, comme il l'avoua dans sa préface — il donne son *Cocher supposé* (1682). La pièce ne vaut pas *le Deuil*, mais le tour de main y reste remarquable. Le dénoûment offre cette originalité, bien digne d'être notée après celle des *Visionnaires*, qu'il n'est pas fait par un mariage.

1. Sur les mœurs du parterre, son attention si active qu'elle en venait au dialogue avec les acteurs en scène ; et sur sa liberté qui suppléait à celle dont manquait la critique courante et ira croissant jusqu'au second tiers du XVIII[e] siècle. Cf. notre tome IV, *Introduction*. — Cf., dans *les Chinois* de Regnard, déjà (1692). *Son Excellence Monseigneur le Parterre*, avec ses « jugements sans appel » (a. IV, sc. II).

2. Bibl. Nat., Inventaire Yf. 7113 (*pas de dâte, la page de garde manquant*) ; et *Petites comédies rares*, etc., *op. c.*, t. I, p. 155 sqq.

3. Cf. *Notes et Documents sur l'histoire des théâtres de Paris, extraits du manuscrit de J. N. du Trallage*, Paris, Jouaust, 1880, p. 30.

La verve de Poisson est plus fatiguée, comme en témoignent ses *Fous divertissants* (1680), péniblement imités de la revue tragi-comique de *l'Hôpital des fous* de Beys[1].

Brécourt, lui non plus, ne brille pas par l'invention dans son *Ombre de Molière* (1674). Mais l'intention de la pièce est du moins excellente[2], témoin ce propos d'Oronte dans le prologue : « La manière dont il paraît dans ma comédie le représente naturellement comme il était, c'est-à-dire comme le censeur de toutes les choses déraisonnables, blâmant les sottises, l'ignorance et les vices de son siècle. » Pourtant Brécourt réussira assez bien à s'inspirer de Lucien dans le dialogue de son *Timon* (1684).

Avec ces vétérans, la Fontaine revenant lui aussi au théâtre, sous le nom et tant soit peu avec l'aide de son ami Champmeslé, fait jouer un *Ragotin ou le Roman comique* (1684), qui tombe à plat. C'est une comédie-farce où il y a bien quelque esprit, mais trop peu de style pour que la part de collaboration de l'auteur des *Fables* ait été bien active. On s'en apercevra, en comparant le chef-d'œuvre de drôlerie qu'est la scène du chapeau de Ragotin, dans le roman, avec sa copie dans la pièce (a. III, sc. XIV)[3].

Cette collaboration fut plus heureuse dans *le Florentin* (1685). La pièce est une variation spirituelle — et où Beaumarchais prendra aussi son bien — sur le thème de *la Précaution inutile*[4]. Elle est écrite avec verve ;

1. Cf. ci-dessus, p. 50.
2. Cf. *les Contemporains de Molière*, *op. c.*, t. I, p. 519 sqq.
3. Cf. *Œuvres de Scarron*, Paris, Bastien, 1786, t. II, p. 48 sqq (1re partie, chap. x); et l'édition de la Fontaine, dite des Grands Écrivains, Paris, Hachette, 1891, t. VII, p. 347 sqq.
4. Cf. ci-dessus, p. 334, la pièce de Dorimon qui porte ce titre pris, avec le sujet, à une nouvelle de Scarron.

et ici la Fontaine a dû tenir la plume plus souvent que dans *Ragotin*. La scène où le jaloux, déguisé en conseilleur, s'entend dire ses vérités par sa pupille avertie de son déguisement, est bien jolie, sinon toute neuve, témoin les confidences essuyées par Arnolphe dans *l'École des femmes*. Pourtant tout cela est trop mince, quoi qu'en ait dit Voltaire, pour faire mettre *le Florentin* « au-dessus de la plupart des petites pièces de Molière ».

Mais voici venir des recrues. A leur tête marche Campistron, dont il ne faut pas répéter ici ce que Voltaire dit, à propos de ses tragédies, à savoir que « sa place est triste ». Elle est vraiment assez gaie, avec son *Amante amant* (1684, cinq actes en prose)[1]. La pièce aurait été exécutée « en moins de quinze jours », pour fournir l'occasion d'un travesti à une actrice qui se désespérait de n'avoir pas eu, dans la *Femme juge et partie*, ce rôle où était si piquante la d'Ennebont, au dire du gazetier Loret. C'est un fort adroit pastiche du chef-d'œuvre de Montfleury. Il y a assez d'agrément, grâce au train de l'action et à la verve du dialogue, pour donner à regretter que Campistron n'ait plus fait qu'une tentative — d'ailleurs des plus notables, comme on verra — dans le genre comique (*le Jaloux désabusé*, 1709). Le contraire eût mieux valu pour sa mémoire et il aurait évité ainsi de jouer le rôle ingrat de caudataire de Racine.

Nous extrairons de son *Amante amant* un passage documentaire sur la manière dont on continuait à cabaler aux représentations — à la faveur de ces places sur le théâtre dont on a déjà vu l'abus dans *les Fâcheux* (v. 15 sqq.), contre lesquels pestera tant Voltaire et

1. Pour *l'Amante amant* et *le Jaloux désabusé*, cf. *Œuvres de M. de Campistron de l'Académie française*, Paris, compagnie des librairies, 1750, 3 vol. au t. III, p. 99 sqq., 217 sqq.

dont il remerciera si souvent Lauraguais pour les avoir fait supprimer à prix d'or[1];

TIMANDRE. — A propos de la comédie, j'y dois aller demain et je suis prié d'en aller décrier une qu'on représentera pour la première fois.

LUCINDE. — Comment donc? Peut on faire de semblables prières, sans savoir si la pièce est bonne ou mauvaise?

ANGÉLIQUE. — Sans doute. Je connais deux ou trois hommes qui sont en passe depuis longtemps d'en user de la sorte Ils n'y manquent jamais, lorsque l'auteur n'a pas pris le soin de les mettre dans ses intérêts, en leur lisant sa pièce, en les consultant sur la conduite de son ouvrage, et en leur prouvant, par des louanges impertinentes, qu'ils sont les plus savants du monde dans la Poétique.

DORIMÈNE. — En vérité, cela est bien ridicule Mais je ne vois pas qu'il soit facile d'empêcher le succès d'une pièce, quand elle est véritablement bonne.

TIMANDRE. — Fût-elle la meilleure du monde, il faut qu'elle saute, lorsque nous nous en mêlons, quelques-uns que nous sommes. Pour cela nous nous plaçons sur le Théâtre, trois ou quatre de chaque côté, à quelque distance l'un de l'autre. Nous parlons, nous prenons du tabac, nous nous mouchons souvent; nous passons d'un côté à l'autre; nous venons reprendre notre première place; et, dans les endroits les plus pathétiques, nous faisons ou disons quelque plaisanterie bonne ou mauvaise, n'importe : nous en rions aussitôt. La moitié du parterre en rit aussi, l'autre en enrage. Tout cela ensemble fait du bruit; l'acteur s'arrête; il se refuse, tout son feu se perd; il ne joue plus rien qui vaille; voilà la pièce au diable.

ANGÉLIQUE. — Fort bien.

TIMANDRE. — Qui pourrait tenir là-contre?

LUCINDE. — Oh! personne. Je vois que vous ne l'entendez pas mal. Mais quel fruit retirez vous de cette malice?

TIMANDRE. — Et le plaisir de nous divertir?

Aussi quelle cohue d'auteurs! Voici l'aîné des Rai-

1. Cf. l'*Introduction* de notre tome IV : *Les Scenes publiques et privées et le parterre au* XVIII[e] *siècle*.

sins, chez qui fréquentait Campistron, avec son *Niais de Sologne* (1686), mort-né et non imprimé ; et Raisin le cadet qui, lui du moins, se bornera à suggérer des sujets à Brueys et à Palaprat, et à mériter, par son jeu sans doute plus que par ses suggestions, d'être appelé *le petit Molière*[1].

Les amateurs eux-mêmes s'en mêlent. *La Dragone ou Merlin Dragon* (1686)[2], qui n'est pas plus mal bâti que tant d'autres comédies-farces en un acte, tant le moule est devenu banal, est l'œuvre d'un M. Desmarres, un de ces assidus des banquettes sur le théâtre, si commodes aux cabaleurs, le type du vieil abonné, au témoignage des frères Parfait : « Beaucoup de personnes, nous disent-ils (XIII, 18), peuvent se ressouvenir de M. Desmarres. Il était un très assidu spectateur de la Comédie Française, et toujours sur le théâtre. C'était un homme assez laid, qui portait ses cheveux, qui étaient extrêmement blancs. » Il n'y a pas que les habitués qui y vont de leur petit acte. Après tant d'acteurs, voici que la souffleuse elle-même s'en mêle, témoin *le Voleur ou Titapapouf* (1687)[3] de Mademoiselle de Longchamp, la belle-sœur du *petit Molière*, souffleuse de son emploi. Mais nous arrêterons là cette revue des comédies-farces, pour revenir à un genre moins facile, celui du comique de mœurs.

1. Cf. les frères Parfait (*Histoire du Théâtre François*, t. XIII, p. 189, 286, 317) sur ce jeu « admirablement varié et expressif » et sur son art de copier ses confrères en les chargeant (où excellait aussi le grand Molière, comme en témoigne *l'Impromptu*), le tout au dire de Palaprat qui paie les dettes contractées par lui et par Brueys envers le petit Molière, pour le *Secret révélé* (1690) et *l'Important* (1693).

2. *Recueil des meilleures pièces de théâtre*, Paris, Gandouin, etc., 1737, t. VIII, p. 3, sqq.

3. Non imprimée et trouvée « méprisable », au témoignage des frères Parfait, qui nous en disent le dénoûment et le four, *Histoire du theâtre français*, *op. c.*, t. XIII, p. 58.

C'est souvent une historiette du jour — un *vaudeville*, c'est-à-dire une anecdote, un fait-divers[1] — qui fait les frais de ces pochades où continue de s'accumuler la matière et de s'ébaucher la formule de la grande comédie de mœurs. La pièce consiste essentiellement en une chronique jetée toute crue sur la scène.

En ce genre, de Visé est toujours maître passé, Thomas Corneille aidant. Il le prouve par *la Devineresse ou Madame Jobin* (1679) ; — *la Comète* (1681), qui est de lui seul ; — *la Pierre philosophale* (1681), pièce à machines et à fantasmagorie, en collaboration aussi, dont nous n'avons que le livret, « le livre du sujet », lequel est bien curieusement documentaire sur les chercheurs d'icelle et autres amateurs et dupes du merveilleux ; — *l'Usurier* (1685) qui, avec la satire très poussée des banquiers, mettait crûment en scène la question d'argent « pour toutes sortes d'état », dès février 1685, qui échoua et ne nous est connu que par l'éloge paternel d'un de ses auteurs, de Visé, mais dont la hardiesse semble avoir été digne d'un meilleur sort.

Mais le chef-d'œuvre de ce dernier — toujours en collaboration avec Thomas Corneille, qui n'y eut probablement pas la moindre part — est *la Devineresse ou les Faux enchantements.* L'émotion soulevée par le procès criminel, alors pendant, de la Voisin, laquelle ne sera brûlée qu'un an après la représentation, y est habilement exploitée. Les choses y sont tournées à la plaisanterie et à la fantasmagorie, mais les allusions à certaines dupes reconnaissables de la Voisin, Madame Jobin dans la pièce, donnaient beau jeu aux clés. Aussi

1. Sur un autre sens du mot, celui de chanson sur un air connu ; et sur *la Comédie à vaudevilles* ou *vaudeville-dramatique*, Cf. notre tome IV : *Introduction : Les scenes publiques et privées et le parterre au* XVIII*e siecle.*

cette comédie eut-elle quarante-sept représentations à la file, ce qui constitue un des gros succès du siècle.

C'est une pièce à tiroirs, où il y a des scènes et des originaux qui expliquent ce succès par la manière vraiment adroite dont ils fouettaient la curiosité publique déjà surexcitée[1].

Suivant la même recette, celle de la chronique en scène, Montfleury avait déjà porté au théâtre un fait-divers paru dans *le Mercure*. Il tourna en effet au comique par le dénoûment une histoire de mari empoisonneur de son rival. La pièce, intitulée *Trigaudin ou Martin Braillard* (1674), a pour héros un avocat dans le goût du temps, comme l'indique le sous-titre.

Parmi les autres vaudevilles de cette période, nous signalerons encore à la curiosité des lecteurs, comme n'en étant pas indignes : *les Nobles de province* (1678) de Hauteroche, où sa verve renouvelle assez bien un sujet déjà traité une demi-douzaine de fois, depuis Gillet de la Tessonnerie, en passant par Molière ; — *les Carrosses d'Orléans* (1679) de la Chapelle, où il y a d'amusantes silhouettes, notamment celles des fâcheux de carrosses publics, qui est haute en couleurs et eut un gros succès[2] ; — *le Parisien* (1682)[3] de Champmeslé, dont se souviendra Dancourt ; — *la Rue Saint-Denis*[4] où le même Champmeslé joue plaisamment les commérages et les

1. Cf. *les Contemporains de Molière, op. c.*, t. III, p. 545 sqq.

2. *Les Carrosses d'Orléans*, par le sieur de La Chapelle, Paris, Jean Ribou, 1681, Bibl. Nat. Inventaire, Y f 7064. — Nous relevons dans la préface une apologie de la pièce en un acte et en prose, qui est à rapprocher de celle de Hauteroche (p. 334), qui est orfèvre, lui aussi : « Quelques-uns l'ont méprisée, parce qu'elle est écrite en prose, d'autres parce qu'elle est en un acte.. . Je passe au chapitre de la prose que je croyais bien que M. de Molière avait comme *naturalisée* au théâtre ; mais je vois bien qu'il faut citer des garants plus anciens que lui. Les Grecs et les Latins, etc... ».

3. Paris, Ribou, 1683, Bibl. Nat., Inventaire, Yf. 8562.

4. Cf. *ibid.* n° 8565, et *Petites comédies rares, op. c.*, t. II, p. 203 sqq.

ridicules des boutiquiers et petits bourgeois de ladite rue, desquels il avait été et qui avaient peut-être bien pris les devants dans la malignité, devenue ainsi réciproque ; — *la Rapinière ou l'Intéressé*[1] (1682) du géographe Robbe, qui est une nouvelle satire des financiers, des « intéressés aux fermes du roi », avec des détails amusants sur les ruses des fraudeurs de l'octroi et les friponneries des commis de la barrière, « des barragers » ; — surtout *les Façons du temps* (1685)[2] de Saint-Yon, pièce mal bâtie, mais où il y a une observation pénétrante, une abondance de traits de satire, même une vivacité de dialogue et d'esprit et une allure rapide de style qui en donnent long à penser sur sa part dans sa future collaboration avec l'auteur du *Chevalier à la mode* et des *Bourgeoises de qualité* ; — enfin *l'Homme à bonnes fortunes* (1686) de Baron, sur lequel nous reviendrons à propos du *Chevalier à la mode*[3].

Il importe maintenant, pour bien montrer quelle formule nouvelle de la comédie achevait de se dégager de tant d'essais hâtifs, d'étudier de près, en les plaçant en regard des mœurs du temps, les deux comédies qui s'appliquent le mieux à peindre ces mœurs : ce sont *le Mercure galant* (1683) de Boursault, et surtout *le Chevalier à la mode* (1687) de Dancourt.

1. Paris, Lucas, 1683, sous le pseudonyme de M. de Barquebois, pris par le géographe Jacques Robbe, Bibl. Nat. Inventaire, Y f. 7594.

2. La pièce fut éditée en Hollande, à la date de 1696, selon les frères Parfait, sous le nom de Palaprat et sous le titre des *Mœurs du temps*. Nos recherches pour nous procurer cette édition ont été infructueuses. Mais les frères Parfait donnent de très amples et caractéristiques citations de la pièce, qu'ils disent être « vraisemblablement de M. de Saintyon », dans leur tome XII de l'*Histoire du Théâtre François*, *op. c.*, p. 493-538. — Sur ce Saint Yon, collaborateur méconnu de Dancourt pour ses deux chefs-d'œuvre, et dont nous aurons à reparler plus longuement (cf. ci-après, p. 394 sqq.), on trouvera des renseignements dans les frères Parfait, à propos des *Bourgeoises à la mode* (1692) (*op. c.*, t. XIII, p. 272).

3. Cf. ci-après, p. 395.

La caractéristique de Boursault, comme écrivain[1], c'est d'avoir été un moderne, dans tous les sens du mot, ce qui était assez rare de son temps et qu'il importe de souligner ici. Tout comme Loret, son prédécesseur dans le métier de gazetier, il pourra dire :

> Madame l'Université
> Ne m'a jamais de rien été.

Il ne sait pas plus de grec ou de latin que le directeur-rédacteur du *Mercure Galant*, de Visé, qui en ignore. Aussi grossira-t-il sans doute avec lui les rangs de ceux qui, dans la querelle des anciens et des modernes, tiendront pour Perrault. Néanmoins il a de l'esprit, du talent et même du style[2]. Nulle pédanterie d'ailleurs chez lui; et il ne s'en fera pas accroire sur son talent de poète dont il dira :

> Il s'amuse à la Muse et la Muse l'amuse.

Le Mercure Galant, le chef-d'œuvre de ce *moderne*, ayant été avant tout un sujet d'actualité, il nous faut d'abord en dérouiller les traits pour en faire sentir le piquant. C'est une pièce sur les journalistes par un jour-

1. Sur l'homme (1638-1701) et sur l'œuvre qui. « en ces dernières années du dix-septième siècle, eurent l'honneur de représenter l'esprit français aux yeux des lettrés de l'Europe », Cf. Saint-René Taillandier : *Un poète comique du temps de Molière* dans ses *Études littéraires*, Paris, Plon, 1881. p. 1-197. Pour le texte du *Mercure galant*, cf. le Répertoire du théâtre français de Petitot, Paris, Didot, 1804, t. IX, p. 35 sqq. et, pour tout le théâtre de Boursault, l'édition de 1746, Paris, Compagnie des librairies, 3 vol.

2. Molière ne dédaignera pas, par exemple, malgré leur querelle, de répéter après lui, dans son *Médecin malgré lui*, ce trait de ses débuts dans *le Médecin volant* (1661) :

> Elle a donc quelque mauvais dessein,
> Puisqu'elle veut mourir sans aucune ordonnance.

Il est vrai que le trait se trouve déjà dans la farce du *Médecin volant* (scène IV) et venait de l'original commun le *Medico volante*. Cf. l'édition Despois-Mesnard de Molière, t. I, p. 60, n. 2.

naliste[1]. Pour en bien juger il faut se rappeler ce qu'était alors le journalisme, et en particulier le *Mercure Galant*. Il y a là d'ailleurs un aspect de l'esprit français, dans la seconde moitié du grand siècle, qui n'aide pas peu à en comprendre d'autres et est documentaire au premier chef.

Le Mercure Galant avait inauguré la petite presse[2], avec toutes ses rubriques actuelles, depuis le Premier-Paris, jusqu'à la chronique théâtrale, en passant par les nouvelles à la main, la chronique mondaine et officielle, les rébus et charades, les réclames de tout acabit, et en insistant sur l'information.

1. Vers 1660, on trouve Boursault secrétaire des commandements de la duchesse d'Angoulème et écrivant pour elle une gazette à la main, en prose et en vers, dans le goût de celle de Loret. Le succes en fut d'ailleurs tel, dans le cercle de la duchesse, qu'averti par Condé, le roi fit de Boursault son gazetier ordinaire, chargé d'une gazette par semaine, moyennant une pension de 2000 livres « avec bouche à la cour ». C'était la fortune et la gloire : mais, la Fontaine l'a dit :

Tout faiseur de journaux doit tribut au Malin.

Un jour qu'il était à court de copie, Boursault s'avisa de servir toute chaude l'anecdocte d'un père capucin qui, étant allé chez une brodeuse à la mode, surveiller la confection d'une tapisserie de saint François son patron, s'y était endormi, sa barbe s'étalant sur le métier, où l'ouvriere l'avait espieglement cousue au lieu et place de celle du saint, si bien qu'au réveil le capucin était dans l'alternative ou de priver son patron de sa barbe ou de raser la sienne. Le roi rit, la cour et la reine en firent autant, mais non le confesseur de celle-ci, un cordelier espagnol, qui se démena de telle façon que Boursault évita tout juste la Bastille, grâce à Condé, et perdit sa pension. Mais il était homme de ressource et, la gazette étant supprimée pour le roi, il la continua, avec une verve charmante et bien informée, pour Condé et autres personnages d'assez bonne paye.

2. Voici sur ces prédecesseurs un aperçu qui aidera à apprécier la portée de la piece. Théophraste Renaudot avait fondé le premier journal francais et même européen, un demi siècle auparavant, avec une prescience réelle de la puissance qu'il créait, comme en témoigne ce mot profond : « La presse tient cela de la nature des torrents qu'elle grossit par la résistance », ce qui fera dire à Figaro que « les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux ou l'on en gène le cours ». C'était une curieuse boutique, et quel poste c'eût été pour *le Contemplateur* que ce « bureau d'adresses » de la rue de la Calandre, avec son coq gaulois pour enseigne, d'où partait le cocorico de la réclame sous toutes ses formes, y compris les conférences plus ou moins contradictoires, sans oublier le bureau de placement et le prêt sur gages! Mais *la Gazette de France* était surtout politique et sous la surveillance directe de Richelieu, puis de Mazarin et autres

La manière dont celle-ci se pratiquait alors, mérite quelque détail, car on voit dans la pièce le prototype du *reporter*. Le reportage était fait par des amateurs dits *nouvellistes*, qui se réunissaient en *potinières*, aux Tuileries, au Palais-Royal, dans la grande salle du Palais, et avaient leur quartier général dans ce Luxembourg où nous avons vu l'Éraste de Molière signaler tant de *fâcheux*. Leur manie et leurs travers ont excité la verve de maint satirique, de La Bruyère notamment, qui tance leur impertinence à juger le livre dont ils devraient se borner à dire l'adresse marchande, et qui signalait déjà leur défaut capital, « le sublime du nouvelliste », dont il n'a pas guéri leurs successeurs, à savoir « le raisonnement creux sur la politique ». Joignons-y cet autre travers, à peine moins incurable, que signalera Montesquieu : leur stratégie en chambre, leur manie de « faire voler les armées comme des grues ». Bref, tels quels, ils étaient précieux, C'était dans leurs ronds que s'approvisionnaient de nouvelles ces auteurs de gazettes à la main, qu'entretenaient depuis longtemps tous les grands personnages, jusqu'à Mazarin qui ne se ruinait pas d'ailleurs en cela plus que dans le reste, payant le sien 50 francs par mois. A eux aussi le directeur du *Mercure Galant*, Donneau de Visé, était fort redevable et ne s'en cachait pas. Quant à Boursault, il

puissances ; et, en dépit de leur collaboration, elle ne sortait pas du genre ennuyeux.

Là aussi était l'écueil pour *le Journal des Savants*, depuis dix-huit ans qu'il existait, et qu'il était le grand journal littéraire, en attendant *les Nouvelles de la république des Lettres* de Bayle, que continuera le consciencieux Basnage, le premier modele du genre, au dire de Voltaire, mais qui ne devait commencer de paraître que deux ans plus tard èt à l'étranger, etc.

Mais un gazetier avait évité l'écueil de l'ennui. C'était Loret, bien connu de tous les chercheurs, et maintes fois mis à contribution dans cette histoire, comme on l'a vu. Seize années durant, de 1650 à 1665, il rimailla une gazette en vers qu'il adressait. tous les samedis ou dimanches, à la duchesse de Longueville, puis. sous bande. à

nous en parle par expérience, en ayant usé pour ses gazettes à la main.

Le Mercure Galant, qui paraissait assez irrégulièrement d'abord, mais exactement tous les mois depuis cinq ans, avait onze ans de date. Si l'on en croit La Bruyère qui n'aimait pas les journalistes, dans lesquels ce roi de la chronique livresque flairait sans doute des rivaux et des successeurs, *le Mercure Galant* « était immédiatement au-dessous de rien ». C'était avouer la crainte qu'il ne fût près d'être quelque chose littérairement. Il le deviendra, en effet, au siècle suivant, sous le titre, toujours vivant, de *Mercure de France*. La Bruyère donne bien à entendre, d'ailleurs, que le H. G. (*Hermès Galant*) était matériellement quelque chose, qu'il enrichissait son auteur, et que « c'est ignorer le goût du peuple que de ne pas hasarder quelquefois de grandes fadaises ».

Aussi le peuple, comme on disait alors — c'est-à dire tout ce qui n'était pas la cour, la haute magistrature et le haut clergé — s'en était il engoué extraordinairement. C'était, selon le mot de l'historien de Boursault, « une petite fièvre bourgeoise »[1].

En voici une preuve antérieure à sa pièce. Les comédiens italiens — toujours à l'affût de l'actualité, et qui la traitaient avec une licence dont ils auront le privilège

quantité d'abonnés, sur tous les gros et menus événements de la cour et de la ville, de la province et de l'étranger. Sa facilité en ce genre, où s'exercèrent pourtant beaucoup d'autres et des plus huppés, de Scarron à la Fontaine, en passant par Boursault, est prodigieuse ; et Scarron le premier en séchait de dépit. Elle s'étale en 400.000 vers, dont Colletet disait qu'ils « volaient plus loin que les ailes de la renommée ».

Son successeur Mayolas, par incommodité de la veine poétique ou par instinct de journaliste plus moderne, s'avisa de mêler la prose aux vers, et même de créer le roman-feuilleton, sous forme de reponse du berger à la bergere et reciproquement, sans fin. Ce mélange de la prose et des petits vers fut la formule sur laquelle allait vivre *le Mercure Galant* durant deux siecles et le long de dix-huit cents volumes.

1. Saint-René Taillandier, *op. c.*, p. 138.

jusqu'au jour prochain (1697), où ils en abuseront jusqu'à vouloir jouer la Maintenon, ce qui les fera chômer[1] — avaient joué *le Mercure Galant*, sur leur théâtre de l'Hôtel-de-Bourgogne, deux ans avant Boursault.

Pour mesurer la différence des deux manières et donner, en passant, un échantillon de celle des Italiens[2], voici la première des « scènes françaises d'Arlequin Mercure Galant » :

(*Arlequin en Mercure, paraît.*)

Jupiter. — D'où vient que Mercure est monté sur mon aigle ? N'a-t-il pas des ailes aux talons pour voler ?

Arlequin. — Hélas ! Seigneur Jupiter, mes ailes ne peuvent plus me servir, *perche passando per una strada, una servanta*, m'a vidé un pot de chambre dessus, et me les a tellement mouillées, que *se non fossi* tombé *per bonhor* sur un tas de fumier, *Mercurio si saria rotta il colle*; *e cosi ho trova la vostra aquila* dans l'écurie attachée au ratelier, et je m'en suis servi *per far tute commissioni* dont je suis chargé.

Jupiter. — Eh bien, j'ai quelque chose à te dire, descends, et prends la forme d'un berger.

(*La machine disparaît, et on voit Arlequin dans son habit naturel, monté sur un âne.*)

Jupiter *continue.* — Laisse-là ton âne, et viens me donner des nouvelles de là-haut.

Arlequin, *descendant de dessus son âne, s'avançait vers Jupiter.* — Vraiment, vraiment, il est arrivé bien du fracas là-haut depuis que vous en êtes sorti. *Vulcano, come vosignoria sà, è malizioso come un diavolo.* Il s'est avisé de faire des filets *per attrapar Marte con Venere, e con quella scusa promenandosi nel Zodiaco*, il s'est approché du signe des poissons, et avec son filet les a pris, et les est allé vendre à la halle à une poissonnière. *Marte che ha visto sta furberia, a tira la spada*, et a couru après Vulcain. Mais, par malheur, en passant il a marché sur le Scorpion, qui l'a d'abord piqué à

1. Cf. l'Introduction, p. 16.
2. La plupart des pièces de leur répertoire français (Recueil dit de Gherardi) sont postérieures à la date qui borne ce volume. Il en sera parlé à notre tome IV, ainsi que du théâtre de la foire de Lesage et autres, qui en procède directement, comme nous le prouverons.

la jambe, *che gli è diventa grossa come la testa ; e come l'ha paura ch'el poison non penetra. el m'ho ordina* de lui acheter une boite d'orviétan. et de la lui porter. *Altra commission. La luna* est dans un emportement terrible. Elle dit un million de choses qui n'ont aucune suite, et j'appréhende qu à la fin la lune ne devienne lunatique. *L'e in colera contro gli astronomi*, parce qu'ils ont dit qu'elle avait des taches au visage. *La se picca di belta*, et cela ne lui fait pas plaisir. *La m'ha prega* de lui faire en aller les taches. J'ai résolu de lui amener cinq ou six des plus habiles dégraisseurs de Paris, qui en fort peu de temps les lui ôteront à coup sûr. *Saturno* est enrhumé : *el m'ha dit d'andar nella rua della huchetta per comprarghe del* sirop de capillaires, *per madurar il suo rumo. Bacco è cosi imbriag, che bisogna che ghe porta una botta* d'oignons, *per far de la supa* à l'ivrogne, *per desimbriacarlo. L'è arrivad in ciel una cometa che ha una coda* de deux cents lieux de long, et elle prétend que je lui serve de laquais, et que je la lui porte. Je lui ai répondu que je ne pouvais pas faire cela, parce que si je lui portais la queue, quand madame la comète arriverait au logis pour dîner, j'aurais encore deux cents lieues à faire, et je n'arriverais jamais assez tôt pour manger.

JUPITER. — Je voudrais bien savoir....

ARLEQUIN. — Quoi ? Des nouvelles des antipodes ? En voici. *Il lit.*

DES ANTIPODES. — Ces gens-là souhaiteraient avec impatience de savoir si c'est eux ou si c'est nous qui vont la tête en bas et les pieds en haut.

DE TARTARIE. — Le Grand Kam des Tartares ayant eu une grande querelle avec sa femme, il lui a fait faire son procès, et l'a fait condamner aux galères. La cause de cette querelle était qu'étant extrêmement pressée d'un cours de ventre, elle s'était par mégarde servie de son turban au lieu d'un pot de chambre.

DE BARBARIE. — Le Sultan Barbet, quatrième du nom, surnommé le Barbu, a défendu à tous barbiers, de quelque qualité et condition qu'ils soient, de raser la barbe aux eunuques de son sérail, à peine d'être mis entre les mains du sieur Barbot, le questionnaire, et mourir dans l'eau froide.

DE PARIS. — Les maris sont ici dans une très grande consternation, car on menace d'enrôler tous ceux qui sont las de leurs femmes.... Ma foi, si cela est, je ne vois pas dix maris hors du service.

JUPITER. — Il vaudrait bien mieux enrôler les femmes.

Ces bouffonneries et leur succès donnèrent-elles à Boursault l'idée de sa pièce? Il se peut : en tous cas, il s'appropria le sujet, par l'originalité du biais dont il le prit.

Il avait été frappé des modifications fâcheuses qu'introduisaient dans les mœurs les réclames du *Mercure*. Opposer à la modestie et à l'honnêteté d'antan le ridicule ou l'odieux de ce maquignonnage de l'opinion publique, — de ce *bluff* (comme on dit présentement) à jet continu —; montrer avec quelle facilité et quelle impudence les adresses de tout acabit se donnent carrière dans un *bureau d'adresses*, et quel honnête homme il y faut pour que la feuille publique ne devienne pas une fille publique, voilà l'idée fondamentale de sa pièce.

Un certain courage était d'abord nécessaire en face de tant de « cadets de la faveur » que poussait déjà la presse, de tant de vanités de l'opinion qu'elle pouvait satisfaire, de tant de vilenies qu'elle risquait d'amnistier : mais Boursault en avait assez bonne provision, comme il l'avait prouvé à l'excès, en face de Molière et de Boileau.

Dès l'annonce du titre, le directeur du *Mercure*, de Visé, prenait de l'ombrage et l'auteur dut le supprimer en dénommant plaisamment sa pièce *la Comédie sans titre*. Cependant, dès qu'on la joua, le succès fut tel qu'il se soutint au delà de quatre-vingts représentations, « au double » du prix des places, et qu'il n'avait pas eu de précédent, au cours du siècle, sauf pour le *Timocrate* de Thomas Corneille[1]. Sans donte il s'explique par le fait que la pièce vengeait déjà beauconp d'honnêtes gens, et frondait une puissance. Mais comme il se renouvellera maintes fois, au cours du

1. Cf. sur ce prodigieux succès de *Timocrate*, qui fit salle comble pendant près de six mois, *Thomas Corneille*, par Gustave Reynier, *op. c.*, p. 16 sqq.

siècle suivant, il faut en conclure ou qu'il ne tenait pas à la seule actualité, ou que cette actualité était vivace et avait été saisie sous ses aspects les plus durables.

Si la pièce a duré, ce n'est pas par la solidité de sa structure. Boursault, esprit net et facile — classique par ailleurs, par son naturel, par la limpidité et la correction de sa langue — n'a jamais connu les tourments d'une composition forte, ni satisfait à ses exigences. Peut-être la cause en était-elle dans son manque d'humanités. Comme ses deux *Ésopes*, *le Mercure Galant* est une pièce à tiroirs, une *revue*, selon la formule commode des *Fâcheux*, et à peine plus intriguée. L'effort de l'auteur n'a porté que sur la peinture des ridicules distribués entre les divers clients du journal, comme il l'annonce dans son *Avis au lecteur* : « Mon dessein, en faisant cette pièce de théâtre, n'a pas été de donner aucune atteinte à un livre que son débit justifie assez; mais seulement de satiriser un nombre de gens de *différents caractères* qui prétendent être en droit d'occuper, dans le *Mercure Galant*, la place qu'y pourraient légitimement tenir des personnes d'un véritable mérite. » Ce sont tableautins, encadrés en passe-partout, mais dont certains sont de prix et dont trois au moins sont célèbres. Nous allons les passer en revue, maintenant que nous savons à quelles mœurs leur auteur présente « le miroir public », comme disait Molière.

Dès la première scène, nous sommes dans la salle de rédaction où devisent le valet Merlin, qui revient du reportage, et son maître Oronte — cousin du directeur du *Mercure*, Licidas, qui lui a cédé sa place pour une huitaine, en vue de le mettre dans les bonnes grâces d'un admirateur passionné de ce journal, à la fille duquel ce directeur intérimaire fait sa cour — :

MERLIN.

Croyez-vous ma cervelle assez bonne
Pour résister longtemps à l'emploi qu'on me donne?
Tant que dure le jour j'ai la plume à la main;
Je sers de secrétaire à tout le genre humain.
Fable, histoire, aventure, énigme, idylle, églogue,
Épigramme, sonnet, madrigal, dialogue,
Noces, concerts, cadeaux, fêtes, bals, enjouements,
Soupirs, larmes, clameurs, trépas, enterrements,
Enfin quoi que ce soit que l'on nomme nouvelle,
Vous m'en faites garder un registre fidèle.
Je me tue, en un mot, puisque vous le voulez.

ORONTE.

Je te l'ai déjà dit, une de mes surprises
C'est de voir tant de gens dire tant de sottises.
Licidas est le seul, délicat comme il est,
Qui puisse avec tant d'art démêler ce qui plaît.
Depuis deux ou trois jours que je le représente,
Je ne vois que des fous d'espèce différente :
L'un, qui veut qu'on l'imprime, et n'a point d'autre but,
Croit que hors du *Mercure* il n'est point de salut;
L'autre, dans la musique ayant quelque science,
Croit de celle du roi mériter l'intendance;
Celui-ci, d'une énigme ayant trouvé le mot,
Se croit un grand génie, et souvent n'est qu'un sot;
Cet autre, d'un sonnet ayant donné les rimes,
Croit tenir un haut rang chez les esprits sublimes;
Enfin pour être fou, j'entends fou confirmé,
A l'envi l'un de l'autre on veut être imprimé.
As-tu chez le libraire appris quelques nouvelles?

MERLIN.

Oui, monsieur.

ORONTE.

Et de qui?

MERLIN.

D'un commis des gabelles,
Qui n'ayant pas trouvé ses profits assez grands,
A fait un petit vol de deux cent mille francs.
Qui pourrait de sa route avoir un sûr mémoire,

Aurait pour droit d'avis mille louis pour boire.
Voyez.

ORONTE.

Mille louis ? c'est un homme perdu !
Cela, qu'est ce ?

MERLIN.

Un portrait d'une jeune duchesse
Qui se fait distinguer par sa délicatesse :
Un pli qui, par hasard, est resté dans ses draps
Lui semble un guet-à-pens pour lui meurtrir les bras ;
Il n'est point de repas que pour elle ait des charmes
Si l'on met de travers l'écusson de ses armes :
Qui lui porte un bouillon trop doux ou trop salé,
D'auprès de sa personne est sûr d'être exilé ;
Et même elle refuse, étant fort enrhumée,
De prendre un lavement lorsqu'il sent la fumée....

Puis défilent les clients, M. Michaut, le premier de tous, vient et fait cette demande qui n'est pas repoussée :

Pourriez-vous, en payant, me faire des aïeux ?...
Tout vous devient possible, étant ce que vous êtes.
Vos *Mercures* sont pleins de nobles que vous faites...
Si les morts survenaient, ou d'en haut ou d'en bas,
Les pères et les fils ne se connaîtraient pas.
Le Seigneur d'une terre un peu considérable
En préfère le nom à son nom véritable ;
Ce nom, de père en fils, se perpétue à tort,
Et cinquante ans après on ne sait d'où l'on sort.
Je n'escroquerai point vos soins, ni vos paroles ;
J'ai certain diamant de quatre-vingts pistoles...

Suit Mme Guillemot, laquelle s'est reconnue dans une anecdote du journal,

Quand certaine bourgeoise à qui la mode est douce,
Pour être en cramoisi, fit défaire une housse :

et d'abord elle n'est pas bourgeoise !

Quand vous voudrez écrire, ajustez mieux vos contes,
Et sachez que je suis auditrice des comptes.

Elle veut donc qu'une louange délicate succède à cet article brutal et, pour que celle-ci soit meilleure, elle apporte elle-même son petit papier :

Louez moi, je vous prie, imperceptiblement :
J'ai pour la flatterie une haine invincible.
Si louer sans flatter vous paraît impossible,
J'aime mieux vous donner, si vous le souhaitez,
Un mémoire où seront mes bonnes qualités :
J'ai de la modestie, et me rendrai justice.

Le défilé continue, varié, drôle, cocasse même, avec un professeur de bas-normand qui en est encore à attendre des élèves, depuis trois ans qu'il a mis un écriteau, et qui, en désespoir de cause a recours à la publicité du *Mercure* :

Pas une âme ne vint. Je disais en moi-même,
En songeant quelquefois à mon malheur extrême :
Tous les gens de commerce ont affaire à Rouen,
A Baïeux, à Falaise, à Dieppe, au Havre, à Caen ;
Peu de gens ont affaire à Florence, à Venise,
Et c'est par conséquent une grande sottise
D'ignorer le normand, et de savoir si bien
L'extravagant jargon qu'on nomme italien.
L'un est infrúctueux, et l'autre fort utile.

Puis viennent, dans les deux derniers actes, les trois scènes qui firent le succès de la pièce et resteront longtemps célèbres, mais dont deux ne sont que plaisantes, sans portée satirique.

L'une (a. IV, sc. III) est entre deux sœurs qui font assaut de bavardages, pour bien prouver qu'elles ont appris du *Mercure* le grand art de se taire. C'est un exercice de volubilité qui est classique dans les écoles de diction.

La seconde (a. IV, sc. VI) est celle où le marin la

Rissole, plaisamment ballotté de barbarismes en barbarismes par le désir de se corriger de ceux qu'on lui signale au passage, a été comparé à ce paysan ivre dont parle Luther, qui, juché sur son âne, n'est pas plutôt remis d'aplomb d'un côté qu'il retombe de l'autre. Cette sorte de carambolage grammatical est d'une jolie bouffonnerie. En voici une partie :

LA RISSOLE.

On vit couler à fond les deux vice-amirals,

MERLIN.

Il faut dire des maux, vice-amiraux ; c'est l'ordre.

LA RISSOLE.

Les vice-amiraux donc ne pouvant plus nous mordre,
Nos coups aux ennemis furent des coups fataux ;
Nous gagnâmes sur eux quatre combats navaux.

MERLIN.

Il faut dire fatals et navals ; c'est la règle.

LA RISSOLE.

Les Hollandais, réduits à du biscuit de seigle,
Ayant connu qu'en nombre ils étaient inégals,
Firent prendre la fuite aux vaisseaux principals.

MERLIN.

Il faut dire inégaux, principaux ; c'est le terme.

LA RISSOLE.

Enfin, après cela, nous fûmes à Palerme.
Les bourgeois à l'envi nous firent des régaux :
Les huit jours qu'on y fut furent huit carnavaux.

MERLIN.

Il faut dire régals et carnavals.

LA RISSOLE.

Oh ! dame.
M'interrompre à tous coups, c'est me chiffonner l'âme.
Franchement.

MERLIN.

Parlez bien : on ne dit point navaux,
Ni fataux, ni régaux, non plus que carnavaux;
Vouloir parler ainsi c'est faire une sottise.

LA RISSOLE.

Eh ! mordié ! comment donc voulez-vous que je dise ?
Si vous me reprenez lorsque je dis des mals,
Inégals, principals et des vice-amirals,
Lorsqu'un moment après, pour mieux me faire entendre,
Je dis fataux, navaux, devez-vous me reprendre ?
J'enrage de bon cœur quand je trouve un trigaud,
Qui souffle tout ensemble et le froid et le chaud.

MERLIN.

J'ai la raison pour moi qui me fait vous reprendre
Et je vais clairement vous le faire comprendre :
Al est un singulier dont le pluriel fait *aux*;
On dit c'est mon égal, et ce sont mes égaux;
C'est l'usage.

LA RISSOLE.

L'usage ? Eh bien ! soit; je l'accepte.

MERLIN.

Fatal, naval, régal sont des mots qu'on excepte.
Pour peu qu'on ait de sens, ou d'érudition,
On sait que chaque règle a son exception ;
Par conséquent on voit par cette règle seule....

LA RISSOLE.

J'ai des démangeaisons de te casser la gueule[1].

La troisième scène (a. V, sc. VII) est celle des deux procureurs[2]. Elle passe le plaisant et touche au comique, mais au plus dur, celui de *Turcaret* :

M. BRIGANDEAU (*apercevant Monsieur Sangsue*).
Mais, Monsieur, est-ce ici votre procureur ?

1. C'est textuellement l'*ultima ratio* de Jodelet, dans le *Déniaisé*. Cf. ci-dessus, p. 129.

2. Ici encore les Italiens avaient pris les devants, comme nous l'apprend Boursault lui-même par la bouche de M. Brigandeau :

ORONTE.

Non;
Je ne le connais pas seulement.

M. BRIGANDEAU.

Tout de bon?

ORONTE.

Je n'impose jamais de la moindre syllabe.

M. BRIGANDEAU.

De tout le Parlement c'est le plus grand arabe :
Pour piller le plaideur lui seul en vaut un cent.

M. SANGSUE, *à Oronte.*

Monsieur, votre très humble, et très obéissant.
Ma personne, je crois, ne vous est pas connue?

ORONTE.

Non, Monsieur, par malheur.

M. SANGSUE.

Je me nomme Sangsue,
Procureur en la cour, pour vous servir.

ORONTE.

Monsieur,
Je vous rends sur ce point grâce de tout mon cœur

M. SANGSUE.

Savez-vous quel dessein en ce lieu me fait rendre?

ORONTE.

Non, monsieur.

M. SANGSUE.

En trois mots je m'en vais vous l'apprendre :
Voici le fait. En l'an six cent quatre-vingt-deux,
Pour divertissement d'un théâtre fameux,
Contre les procureurs on fit une satire,
Où presque tout Paris pensa pâmer de rire;

Depuis que dans le monde *Arlequin-Procureur*
Pour un corps si célèbre a donné tant d'horreur....

Mais la pièce ne se trouve, sous ce titre, ni dans *le Théâtre italien* de 1695 (Geneve, Dentand), ni dans le recueil de Gherardi : il s'agit d'*Arlequin-Grapignan*, comme on pourra s'en convaincre par les scenes mordantes intitulées : *Scènes de l'étude*, au tome I, p. 25, du *Théâtre italien de Gherardi*, Paris, Pierre Witte, 1738.

Mais l'auteur qui l'a faite a dit publiquement
Qu'il n'entend point toucher à ceux du Parlement;
Et je viens tout exprès, pour braver l'imposture,
Vous en demander acte en un coin du Mercure :
En s'attaquant à nous quel opprobre eût-ce été ?
C'était jouer la foi, l'honneur, la probité.
Mais ceux qu'on a choisis méritent qu'on les berne,
Ce sont des procureurs d'un ordre subalterne,
Comme ceux des Consuls, du Châtelet....

M. BRIGANDEAU, *l'interrompant.*

Tout beau,
Maître Sangsue, ou bien....

M. SANGSUE.

Quoi ! Maître Brigandeau,
Prétendez-vous nier ce que je dis ?

M. BRIGANDEAU.

Sans doute.

M. SANGSUE.

Et moi devant Monsieur, qui tous deux nous écoute,
Je m'offre à le prouver en cas de déni.

M. BRIGANDEAU.

Vous ?

M. SANGSUE.

Moi.

M. BRIGANDEAU.

Sauf correction, vous imposez.

ORONTE, *à tous les deux.*

Tout doux !
Si vous voulez parler, point d'aigreur, je vous prie.

M. SANGSUE.

Entrons dans le détail de la friponnerie.
Souvent au Châtelet un même procureur
Est pour le demandeur et pour le défendeur;
Si quelque autre partie a part à la querelle,
A la sourdine encore il occupe pour elle.

M. BRIGANDEAU.

Combien au Parlement, et des plus renommés,
Sont pour les appelants et pour les intimés,

Et savent les forcer par divers stratagèmes
A se manger les os, pour les ronger eux-mêmes ?

M. SANGSUE.

Et quand, dans cette pièce, on voit un procureur
Qui trouve le secret de voler un voleur,
Dis-moi qui de nous deux on prétend contrefaire ?
C'était au Châtelet que pendait cette affaire.

M. BRIGANDEAU.

Et quand un scélérat, qui l'est avec excès,
Moyennant pension éternise un procès,
De qui veut-on parler ? dis-le-moi, si tu l'oses :
Ce n'est qu'au Parlement où sont ces grandes causes.

M. SANGSUE.

Lorsque d'un chapelier on attrape un chapeau,
Et que d'un pâtissier on escroque un gâteau,
Ne m'avoueras-tu pas, comme chacun l'avoue,
Que c'est un procureur du Châtelet qu'on joue ?

M. BRIGANDEAU.

C'est à toi le premier à me faire un aveu,
Que ceux du Parlement ne prennent point si peu,
Et que leur main crochue, à voler toujours prête,
Aime mieux écorcher que de tondre la bête.
Je vais devant Monsieur dire ce que j'en crois :
On grapille chez nous, et l'on pille chez toi.

M. SANGSUE.

Ce que tu fais bâtir au faubourg Saint-Antoine,
Est-ce de grapiller, ou de ton patrimoine ?
Ton père était aveugle, et jouait du hautbois.

M. BRIGANDEAU.

Et tes quatre maisons du quartier Quincampoix,
A-ce été tes aïeux qui les ont là plantées ?
Du sang de tes clients elles sont cimentées :
Il n'entre aucune pierre en leur construction
Qui ne te coûte au moins une vexation ;
Et, quand tu seras mort, ces honteux édifices
Publieront après toi toutes tes injustices.

M. SANGSUE.

Au mois de juin dernier, un mémoire de frais
Pensa dans un cachot te faire mettre au frais :

Tu l'avais fait monter à sept cent trente livres;
Et ton papier volant, tel que tu le délivres,
Étant vu de Messieurs, trois des plus apparents
Réduisirent le tout à trente-quatre francs;
Encore dirent-ils que, dans cette occurrence,
Ils te passaient cent sous contre leur conscience.

M. BRIGANDEAU.

Et l'hiver précédent, toi qui fais l'entendu,
Sans un peu de faveur n'étais-tu pas pendu?
Tu pris quinze cents francs, dont on a les quittances,
Pour avoir obtenu deux arrêts de défenses.

ORONTE.

Eh! messieurs, il sied mal, lorsque vous disputez,
De dire l'un de l'autre ainsi les vérités.
Pour rompre un entretien qui me fait de la peine,
Adieu. Je sais, messieurs, quel dessein vous amène;
Votre voyage ici n'aura pas été vain;
Vous aurez tous deux place au Mercure prochain.

M. SANGSUE.

Procureur de la Cour, j'entends qu'on me discerne
D'un méchant procureur au Châtelet moderne.

ORONTE.

Je ferai mon devoir, je vous le promets.

M. SANGSUE.

Bon.

(*Il sort.*)

M. BRIGANDEAU *à Oronte.*

Ne me confondez pas avec un tel fripon.
Tout Paris sait, Monsieur, de quel air je m'acquitte....

ORONTE.

Je prétends vous traiter selon votre mérite;
Laissez-moi faire.

(*M. Brigandeau sort*) :

(*à M. de Boisluisant.*)

Eh bien! vous avez tout ouï?

M. DE BOISLUISANT.

On se plaint de leurs tours; mais ils m'ont réjoui :
J'avais à les entendre une joie infinie.

Ce sentiment fut celui du parterre[1]. La pièce méritait l'honneur qu'elle eut de rester au répertoire, même après *l'Écossaise* et en attendant *les Effrontés*. Son souvenir, bien plus que celui d'*Ésope à la ville* (1690) et d'*Ésope à la cour* (1701)[2], était présent à l'esprit de Boileau, quand il écrivait à Brossette (1er avril 1700) : « M. Boursault est, à mon sens, de tous les auteurs que j'ai critiqués celui qui a le plus de mérite ».

Mais, avec tous ses mérites d'observation, de comique sain et dru et de style, *le Mercure galant* n'est, après tout, par sa composition, qu'une *revue*.

Voici la véritable comédie de mœurs, celle dont l'évolution devait aboutir au *Gendre de Monsieur Poirier*, au *Demi-Monde* et à *la Famille Benoîton*. Le premier en date de ses chefs-d'œuvre ne fut ni *l'École des Bourgeois* de d'Allainval, ni même *le Turcaret* de Lesage : c'est dès le 24 octobre 1687 que ce genre faisait son véritable avènement, sur la scène de Molière, avec *le Chevalier à la Mode* dit de Dancourt.

1. Nous avons pu remarquer qu'il était partagé encore par celui de nos jours, lors d'une reprise récente du *Mercure Galant*, aux matinees classiques de l'Odéon. — Après la scene des procureurs, le défilé des clients du *Mercure* se termine plus gaiement, sur un trait de pure farce, par certaine énigme qu'apporte au journal M. Beaugénie, et dont le mot designe la chose que Lulli avait mise en musique sur un air de la Grande Mademoiselle :

BEAUGÉNIE (*Il lit*).

Je suis un invisible corps
Qui, de bas lieu tire mon être,
Et je n'ose faire connaître
Ni qui je suis, ni d'où je sors.
Quand on m'ôte la liberté,
Pour m'échapper j'use d'adresse,
Et deviens femelle traitresse.
De mâle que j'aurais été....
Adieu je me retire et je vous laisse en paix.

2. Pour les deux *Ésopes* et le reste, cf. *Théâtre de feu M. Boursault*. Paris, Compagnie des libraires, 1746, 3 vol.

Ce fait, dont l'importance fut très nettement sentie ou pressentie par les critiques du temps, a été un peu perdu de vue par ceux du nôtre. Il y a donc lieu de rendre son éclat et tout son sens à la date que marque dans l'évolution de la comédie, après Molière, *le Chevalier à la Mode* de Dancourt et Saint-Yon.

Il s'agit ici de la comédie de mœurs proprement dite, de celle qui a pour principal objet le tableau concret, fidèle et daté des mœurs d'un temps, et non cette peinture abstraite, idéalisée et généralisée des caractères comiques, des types à traits permanents, à peine dépendants du milieu où ils évoluent, laquelle subordonne à ce dessein l'intrigue elle-même. A vrai dire, le modèle achevé de ce genre de comédie ne se rencontrait encore nulle part, mais l'esquisse, « le premier crayon », en était un peu partout chez Molière, dès *les Précieuses ridicules*, et surtout dans *les Fâcheux*, *la Comtesse d'Escarbagnas* et *le Bourgeois gentilhomme*. Examinons d'un peu près sa genèse.

Il y avait quelques années que le théâtre dit italien — mais qui n'avait plus d'italien que le nom et de vagues et traditionnels intermèdes, étant fourni de sauce comme de poisson par des Français[1] — cherchait sa voie dans le sens de la comédie de mœurs. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à y lire cet *Arlequin Grapignan*, dont il est justement question dans la scène des procureurs du *Mercure galant*[2], et *le Banqueroutier*[3] de

1. Cf. Louis Moland (*Molière et la Comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, p. 294 et 313) qui signale, à la date du 2 mai 1668, *le Régal des Dames*, comme inaugural du genre bilingue, où l'italien finira par ne plus jouer que le rôle du galimatias de la farce.

2. Cf. ci-dessus, p. 388 sqq.; et notre tome IV : *Introduction* et chapitre de *La comédie de genre au théâtre italien et à la foire.*

3. Cf. *Le Théâtre italien de Gherardi*. Paris, Witte, 1738, t. I, p. 380 sqq.

ce procureur normand, si malin et trop peu connu, qui avait nom Noland de Fatouville.

L'élève chéri de Molière, Baron, avait failli avoir l'honneur de trouver la formule du nouveau genre en donnant, sur la scène même de son maître, *l'Homme à bonnes fortunes* (30 janvier 1686)[1].

Son héros, Moncade, est un petit-maître, un « coquet », qui fait de ses grâces et de ses mines métier et marchandise, sans vergogne, et qui dupe les belles, offrant à l'une les cadeaux de l'autre, jusqu'à ce qu'il soit démasqué dans un dénouement calqué sur celui du *Misanthrope*. Ce rôle est le moins terne de la pièce : il est même assez vivant, Baron — le bellâtre *théâtrifié*, comme l'appellera *le Diable boiteux* — n'ayant eu qu'à se regarder dans sa glace pour appliquer le précepte de son maître et « peindre d'après nature ». Mais il est épisodique et, en dernière analyse, la mixture de don Juan et de Célimène qui le compose paraît assez fade. L'intrigue est faible, en dépit de quelques situations plaisantes. Enfin et surtout l'observation des mœurs y reste superficielle. On ne voit que trop combien le fat de talent qu'était Baron a traité son sujet à la cavalière, « pour se donner un amusement », comme il dit dans sa préface.

Néanmoins le public s'y était amusé avec l'auteur, et sa pièce, dans sa nouveauté, avait eu un très gros succès. Or ce succès du Moncade de Baron, trouvé « froid et insipide » par La Bruyère, devait justement donner l'éveil à certain émule de l'auteur des *Caractères*, aujourd'hui fort ignoré, et qui fut pourtant le père putatif du *Chevalier à la Mode* et de son innombrable postérité.

1. Pour le reste, cf. Le *Théâtre de M. Baron*. Paris, Compagnie des libraires associés, 1742, 2 vol., t. I, p. 381 sqq.

C'est en effet à un moraliste de profession, nommé M. de Saint-Yon, que doit revenir l'honneur d'avoir imaginé[1], sinon mis au point de la scène, le premier en date des chefs-d'œuvre de la comédie de mœurs en France. Pour être équitable et rétablir la vérité intégrale sur *le Chevalier à la Mode*, il importe d'abord de tirer ce fait au clair, et de remettre chacun des deux collaborateurs en sa réelle posture.

Geoffroy écrit à ce propos : « Partout Dancourt est enjoué, badin, léger, ingénieux, naturel; il se moque gaiement et librement des mœurs du jour; mais, peu curieux de les réformer, il est frivole et superficiel : on est donc surpris de le trouver quelquefois, dans *le Chevalier à la Mode*, observateur profond et grand peintre. C'est ce qui fait peut-être qu'on lui dispute la propriété de la pièce : on veut qu'il la partage avec M. de Saint-Yon que personne ne connaît. C'est une mauvaise chicane : il est du moins très constant que si ce Saint-Yon a eu quelque part au plan, Dancourt y a mis son esprit, ses grâces, son dialogue, qui sont du plus grand prix; et ce qui confirme son titre, c'est qu'il a reçu la part d'auteur. » Le jugement est tranchant. Or le fait matériel sur lequel s'appuie le décisionnaire critique des *Débats*, pour donner l'exclusion à ce pauvre Saint-Yon, est inexact. Geoffroy avait lu évidemment dans les frères Parfait cette assertion : « A la vingt-troisième représentation du *Chevalier à la Mode*, qui fut le 3 février 1688, M. *Dancourt écrivit sur le registre* : « Je ne veux plus de part d'auteur. » Mais si le critique à férule des *Débats*, au lieu de s'en rapporter sur ce point aux frères Parfait, s'était reporté au registre, à

1. Sur une source probable du sujet. Cf. *les Grisettes* de Champmeslé, ci-dessus, p. 364.

la date voulue (13 février 1688), il y aurait lu simplement ceci : *Il n'y a plus de part d'autheur d'aujourd'huy*. Il aurait constaté que cette mention est *anonyme*, purement administrative. Puis il aurait regardé au chiffre de la recette et il aurait vu que, déjà bien faible à la dix-huitième et à la dix-neuvième représentation, elle avait été de 241 livres seulement à la vingt-troisième, après laquelle la pièce ne fut reprise que le 20 mars, qui fut la dernière. D'où cette conclusion facile à tirer pour un critique sachant le règlement de la maison de Molière, que *le Chevalier à la Mode* était *tombé dans les règles*, suivant la formule, puisque la recette était inférieure à 500 francs en pleine saison d'hiver. Il se serait souvenu alors qu'en ce cas les parts d'auteurs cessaient de plein droit, qu'elles auraient même cessé plus tôt si Dancourt n'avait été de la maison ; et c'est ce que constatait l'inscription laconique et *anonyme* du registre. En tous cas, sans mentionner expressément Dancourt plus que Saint-Yon, celle-ci les visait tous les deux, sous la rubrique « part d'autheur ».

En revanche sur le même registre à la date du vendredi 24 octobre 1687, Geoffroy eût pu lire textuellement : « *le Chevalier à la Mode*, première représentation, pièce nouvelle de MM. Dancourt et Saint-Yon », ce qui lui eût démontré son erreur et le tort qu'il allait faire, dans la postérité, à ce brave homme de Saint-Yon.

Mais qu'était-ce au juste que ce Saint-Yon? Son cas vaut bien qu'on s'en inquiète. Après l'unique mention de son nom, les archives de la maison de Molière sont muettes sur sa personne : heureusement les gazettes sont un peu plus explicites.

Le *Mercure Galant* nous apprend que : « C'est un homme du monde qui en sait les manières, et de qui

même des personnes de distinction et de naissance veulent bien recevoir des préceptes pour apprendre à vivre. » A en croire les frères Parfait « il avait toujours été un philosophe très retiré du grand monde, et d'un naturel extrêmement timide ». Il était de bonne maison et de belle prestance, et aurait exercé les fonctions de secrétaire de M. de la Faluère, grand maître des eaux et forêts. Deux ans auparavant, il avait fait jouer à la Comédie-Française une pièce en cinq actes, en prose, intitulée *les Façons du temps*, dont certains voulurent d'abord faire honneur à Palaprat, sur la foi d'une impression hollandaise, mais que les frères Parfait disent être de lui « vraisemblablement »[1]. Cette comédie avait été fort applaudie, à la ville et aussi à la cour, pour la mordante vérité de l'observation et le naturel du style. « On y trouve, remarquent les frères Parfait, le même génie et les mêmes manières de dialoguer du *Chevalier à la Mode*, et des *Bourgeoises à la Mode*, comédies imprimées sous le nom de M. Dancourt *et qu'on sait être du moins en partie de M. de Saint-Yon* » : et ils en donnent assez d'extraits pour justifier abondamment leur dire. Nous y relevons même un germe de l'intrigue du *Chevalier à la Mode*, dans certaine scène où il était question d' « un bail entre un jeune homme de qualité et une fille riche et majeure qui ont dessein de s'épouser quelque jour ».

Ce philosophe était donc — comme on s'en convaincra agréablement en parcourant dans les frères Parfait ses *Façons du temps* — une sorte de la Bruyère à l'affût des mœurs à la mode, qui même devançait de trois ans l'illustre auteur des *Caractères*, et qui ne boudait pas le théâtre[2].

1. Cf. ci-dessus, p. 375, n. 2.
2. Aux preuves fournies par les frères Parfait, dans leur *Histoire du théâtre*

Mais, tout épris qu'il fût du théâtre, sous toutes ses formes, il était trop modeste et trop avisé pour ne pas sentir que c'est un métier que de faire une pièce. D'ailleurs la critique, en signalant le succès des *Façons du temps* avait constaté aussi l'inexpérience dramatique de l'auteur. Il se tint tout de suite pour averti et chercha modestement la collaboration d'un homme de théâtre.

Il n'avait que l'embarras du choix, parmi cette brillante pléiade d'acteurs-auteurs, qui rivalisaient alors d'entrain pour marcher sur la double trace de leur commun maître, ami ou ennemi, Molière, depuis Baron, le *Roscius moderne*, jusqu'à ce Raisin le cadet, que le public avait baptisé le *petit Molière*, dont Palaprat et Brueys élèvent aux nues la collaboration[1], qui était toujours si prêt pour les impromptus, à la ville et à la campagne, si gai et si bon biberon, et qui devait mourir à la fleur de l'âge, pour s'être baigné après avoir mangé trop de cerneaux, laissant à Monseigneur le Grand Dauphin le soin de consoler sa veuve.

La joyeuse bande ! et qui mériterait bien sa petite histoire. On avait du savoir-faire et bien de l'esprit là, même après les Montfleury et les Villiers qui venaient à peine de disparaître, parmi les Champmeslé, les Hauteroche et les Poisson ! C'était comme la menue monnaie de Molière qu'on achevait d'y dépenser, sans compter. Dans la maison du maître, tout acteur se doublait alors d'un auteur, jusqu'à la souffleuse, comme nous l'avons vu.

français, nous joindrons certaine *Danaé* de sa façon, comédie en vers, qui figure sur un catalogue des pièces non imprimées du Théâtre Italien, à la date de 1721, laquelle précède de deux ans celle de sa mort.

1. Cf. le *Discours sur le Secret révélé*, en tête de cette comédie : *Œuvres choisies de Brueys et de Palaprat*, Paris, Didot, 1811, p. 208 sqq. et ci-dessus, p. 19, n. 2.

M. de Saint-Yon arrêta son choix, parmi ces acteurs-auteurs, sur un débutant avec lequel il avait sans doute lié partie dans les assemblées des comédiens français, lors de ses *Façons du temps*, car le talent particulier de cet acteur l'avait fait investir par ses camarades de la mission de lire les pièces nouvelles. C'était d'ailleurs un jeune homme de bonne famille, qui avait nom Florent-Carton de Dancourt[1] (1661-1725), et qui, âgé de

1. Certains traits de la vie de Dancourt, fort oubliés, tiennent d'assez près au genre dont il apporta la formule pour en faire ici une mention exceptionnelle.

Après de brillantes études, sous la direction du P. de la Rue, et un début au barreau, sollicité d'entrer dans l'ordre des Jésuites, il avait préféré enlever la fille de l'acteur la Thorillière et forcer ainsi sa famille bourgeoise, noble même, à le laisser épouser une actrice — quelque peu noble elle aussi d'ailleurs — et la carrière dramatique. Bien lui en prit, car il fut pleinement heureux au théâtre, comme acteur, comme auteur et même comme mari, ce qui était peut-être le plus difficile, témoin le *petit* comme le grand Molière.

Il y fut aidé par un physique avantageux qui devait faire merveille, notamment dans le rôle du *Chevalier à la Mode* qu'il joua plusieurs fois en personne, ainsi qu'en témoignent les registres de la Comédie. Brun, de taille moyenne et bien prise, avec de beaux yeux, des traits expressifs et agréables, il avait un débit excellent. Orateur de la troupe, il charmera Louis XIV lui-même, et les contemporains ont soigneusement enregistré que Sa Majesté daigna lui sauver deux fois la vie : une première fois, en allant ouvrir une fenêtre pour le tirer d'un évanouissement, survenu au cours d'une lecture dont il l'avait prié, près d'un trop grand feu ; une seconde fois, en le retenant par le bras au bord d'un escalier vers lequel il avait reculé, au cours d'une harangue. Dans cette dernière occasion, Sa Majesté avait même ajouté : « Il faut convenir que cet homme parle bien ».

Cet homme n'écrivait pas trop mal non plus, et il pouvait, en se peignant au naturel dans le prologue des *Trois cousines*, nous confier avec un aimable enjouement que « le public lui trouve un esprit drôle et fin », et même répliquer aux accusations de plagiat que « pour les bagatelles qu'il fait, il n'a besoin que du livre du monde, qu'il y sait lire, qu'il le connaît, qu'il pille là-dedans comme tous les diables ». D'ailleurs, — c'est toujours lui qui se confesse sous le masque, — c'était « un bon vivant qui aimait la joie, la bonne chère, le vin de Champagne ».

Il courait même là-dessus une piquante anecdote que les frères Parfait content gauchement, et que nous citerons d'après celui qui l'a narrée d'original : « Toutes les fois que le sieur Dancourt donnait une comédie nouvelle au public, si elle ne réussissait pas, il avait coutume, pour s'en consoler, d'aller souper avec deux ou trois de ses amis chez le gros Cheret, à la *Cornemuse*. Un matin, après la répétition d'une de ses comédies qui devait être représentée le soir pour la première fois, il s'avisa de demander à une de ses filles qui n'avait pas encore dix ans ce qu'elle pensait de la pièce : « *Hé, mais, mon gros papa, lui répondit-elle, vous pourriez aller ce soir dîner chez Chéret.* Et il faut observer que l'enfant dit vrai. » Or l'auteur de ce récit n'est autre que Lesage, dans *ses Mélanges*, et, pour surcroît d'intérêt, une tradition veut que la comédie qui aurait suscité la

vingt-six ans, n'était encore l'auteur que de trois essais dramatiques : à savoir deux parodies, médiocres d'invention quoique vives d'allure, et une bluette où perçait, à défaut d'imagination, un réel talent pour le dialogue, intitulée *le Notaire obligeant ou les Fonds perdus* (1685), dont la donnée était calquée sur celle de la *Mère coquette* de Quinault et se retrouvera, avec plus de gaîté, dans l'*Acte de naissance* du bon Picard. En outre, il avait en portefeuille et allait faire jouer, deux mois avant le *Chevalier à la Mode*, un petit acte tout pétillant de malice et de verve dramatique, la *Désolation des joueuses* (août 1687)[1], dont il fera plus tard la *Déroute du Pharaon*, et où il esquissait le monde bigarré du jeu, y compris les professionnels de la carte filée et leurs éternels compères, les prêteurs usuriers.

Dès la lecture de la *Désolation des joueuses*, dont le succès d'ailleurs fut très vif, M. de Saint-Yon dut flairer dans le jeune auteur — son lecteur et peut-être son critique, au comité de lecture — un homme qui avait au même degré que lui le sens et le goût de l'actualité.

La philosophie observatrice de l'un et l'instinct dramatique de l'autre s'amalgamèrent aussitôt; mais dans quelles proportions? Bien fin qui le démêlerait et por-

saillie de la fille de Dancourt ait été celle même des *Agioteurs*, où Dancourt essayait de couper l'herbe sous le pied à l'auteur de *Turcaret*. Le malicieux récit de Lesage était, on le voit, de bonne guerre.

Ajoutons qu'après avoir été petit-maître, comme ses pareils, et plus ou moins client de Chéret, voire même joueur, batailleur, dépensier et rude aux huissiers, le « gros papa » se rangera et finira dévotement et bourgeoisement sa vie, à soixante-cinq ans, dans ses terres du Berry, non sans avoir donné au théâtre quarante-sept pièces et deux jolies demoiselles, qu'il poussa sur les planches dès l'âge de dix à douze ans, et qui devaient se produire et se reproduire dans le monde, pour le plus grand divertissement des Samuel Bernard, des Richelieu et de Jean-Jacques lui-même, amoureux aussi fou que malheureux d'une de ces trois filles, de l'aînée, qu'on nommera les *Trois Grâces*.

1. Pour le texte de cette comédie et celui du *Chevalier à la mode*, cf. son *Théâtre choisi*. Paris, Laplace, 1884, p. 45 et 80 sqq.

terait ici entre les deux pères putatifs le jugement de Salomon. On doit du moins réclamer pour Saint-Yon l'honneur de n'être plus passé sous silence. Si même on en croyait les rédacteurs du *Mercure galant*, la pièce aurait été « simplement accommodée au théâtre par M. Dancourt », qui n'en aurait été que l'arrangeur, le *teinturier*, comme nous disons aujourd'hui — et nous avons déjà rencontré une opinion analogue des frères Parfait — : mais ce serait trop peu dire et on peut en appeler là-dessus à Saint-Yon lui-même. Dans la seconde pièce qu'il fit en collaboration avec Dancourt, les *Bourgeoises à la mode*, il se déclare l'auteur du sujet, mais il en attribue le succès à Dancourt, à ses « agréments et remaniements ». C'était décidément un brave homme, et du temps jadis, que ce Saint-Yon! Toutefois sa modestie lui coûterait trop cher, croyons-nous, si, pour vider ce débat, nous ne concluions pas qu'il en a été pour le *Chevalier à la Mode* au moins comme pour les *Bourgeoises à la Mode*, c'est-à-dire que la collaboration de Dancourt consista en « agréments et remaniements », et que le mérite total de la pièce doit rester indivis entre eux.

Quant au succès, après les hauts et les bas des premières représentations, il s'affirma au point de faire époque dans l'histoire du théâtre. Nous aurons à le constater pour conclure. Présentement nous nous bornerons à relever les termes dans lesquels les frères Parfait résumèrent leur admiration pour le *Chevalier à la Mode* et celle d'un demi-siècle écoulé : « Depuis Molière, on n'avait point vu de comédie qui eût tant de mérite. »

Le fait est vrai, mais pour le mettre dans tout son jour, il nous faut l'éclairer par l'histoire des mœurs.

A propos des premières représentations du *Chevalier à la Mode*, le *Mercure galant* disait : « Ce sont des

peintures vives et naturelles de beaucoup de choses qui se passent tous les jours dans le monde. » Voilà qui est tout à fait considérable, étant de Thomas Corneille, sinon de de Visé, c'est-à-dire de gens du métier, et qui s'étaient précisément essayés tant de fois dans ce genre de la comédie de mœurs, encore à l'état embryonnaire, dont ils sentaient et donnaient à entendre loyalement, dès la première heure, que le *Chevalier à la Mode* était le chef-d'œuvre attendu. Nous devons donc mesurer la portée de ce jugement, et, à cet effet, commenter à fond la pièce par les mœurs du temps : essayons.

Mme Patin entre, en coup de vent, hors d'elle, en désordre. Étonnement bruyant, questions pressées de la fille de chambre, Lisette; et nous apprenons, par un dialogue mené de main de maître et tout pétillant de saillies naïves et comiques, que Mme Patin, « veuve d'un honnête partisan qui a gagné deux millions au service du roi », laquelle se prélassait pour la première fois dans un carrosse doré, attelé de deux chevaux gris-pommelé à longues queues, orné d'un cocher à barbe retroussée et de son laquais dûment chamarré, a dû céder le haut du pavé à un vieux carrosse d'une marquise « de je ne sais comment », qui a fait reculer le sien, tandis qu'un « Taisez-vous, bourgeoise! » parti du fond du vieux carrosse armorié, a coupé court aux protestations de Mme Patin, et que ses six laquais chamarrés étaient étrillés par les laquais déguenillés de « cette gueuse de marquise ». Ils ont même mis en pièces chamarres et laquais : on en verra les preuves.

Le trait est pris sur le vif des mœurs du temps. Les carrosses étaient la grande ambition des bourgeoises. La Bruyère nous les montre qui se précipitent à la

fenêtre au bruit de leur roulement, et « pétillent de goût et de complaisance pour quiconque est dedans, sans le connaître ». Il était donc tout naturel que Mme Patin, devenue libre de donner l'essor à ses vanités, s'en payât un et des plus cossus, et s'y pavanât en grand attirail, au risque de se faire « mépriser des gens de qualité, envier de ses égaux et maudire par la canaille ».

Mais si les carrosses étaient larges, les rues étaient fort étroites — les rues Saint-Jacques et Saint-Denis étaient alors ce qu'on appelle en style municipal de grandes artères —. Nous lisons dans un pamphlet du temps qu'un partisan, Soligny, justement un confrère de défunt M. Patin, dont le carrosse s'était emporté, ayant ouvert la portière et s'étant penché pour sauter, avait heurté un pilier de sa tête, laquelle s'étant cassée fut embaumée et remplie d'or par ses fastueux confrères. Mme Patin en est quitte pour avoir rencontré un autre carrosse. Morale de l'incident : c'est à son nom et à sa personne qu'on a fait avanie : que n'est-elle femme de qualité ! Mais celles-ci sont le plus souvent sans le sou, objecte la chambrière Lisette, et on en a vu d'obligées de rentrer à pied, des sergents ayant saisi carrosse et chevaux dès la grande porte franchie : « Plût au ciel, se récrie notre bourgeoise, que cela me fût arrivé et que je fusse marquise ! » Ce mot, qui pose le caractère, est digne de M. Jourdain : Molière eût souri.

Donc Mme Patin veut être de qualité; et justement elle a sous la main le chevalier de Villefontaine qui lui fait la cour et même l'épouserait volontiers, pour les beaux yeux de sa cassette. C'est le *chevalier à la mode*, comme nous dit le titre de la pièce : il est taillé en pleine réalité d'alors.

En effet, La Bruyère allait faire cette remarque : « Il

y a des femmes déjà flétries qui, par leur complexion ou leur mauvais caractère, sont naturellement la ressource des jeunes gens qui n'ont pas assez de bien. Je ne sais qui est le plus à plaindre d'une femme avancée en âge qui a besoin d'un cavalier, ou d'un cavalier qui a besoin d'une vieille. » Mais La Bruyère, célibataire médiocrement renté et extrêmement honnête, le prend trop au tragique. Où il trouve à plaindre, Saint-Yvon et Dancourt trouvent à rire, comme les cavaliers susdits eux-mêmes — lesquels s'accommodaient déjà fort bien de leurs *vieilles*, avec une désinvolture renouvelée des Grecs, témoin certain épisode du *Plutus* d'Aristophane —.

Si La Bruyère a raison de se fâcher, nos auteurs n'ont pas tort de se moquer, et ample était la matière pour l'une ou l'autre humeur.

La noblesse achevait de se ruiner, les seigneurs prenant modèle sur les prodigalités du maître. « L'état, non le bien, règle de la dépense, » comme dit encore l'auteur des *Caractères*; et la guerre achevait d'épuiser les patrimoines que le luxe officiel avait ébréchés. Sur 1000 créanciers, au calcul de Saint-Simon, il n'y en avait pas dix qui fussent du second état, c'est-à-dire de la noblesse. Les autres étaient du tiers ; et le moment approchait où don Juan ne pourra plus congédier M. Dimanche. Il lui faudra implorer les sursis du roi et du régent. Il en viendra aux pires expédients, le jeu d'abord, « le jeu sans frein », dont parle le livre des *Caractères*, et dont Dancourt venait de tracer une esquisse si vive et si crue. Aux Marlys du roi c'est un joueur heureux qui donne le ton, en attendant qu'un autre joueur heureux, Law, mène la France et convie toute la noblesse à l'agio. On en verra de belles alors : Conti envoyant à la banque trois fourgons d'actions et ne

consentant à se retirer qu'avec 14 millions d'or; Condé vantant ses actions du Mississipi et s'attirant ce calembour amer : « Monseigneur, en fait d'actions, votre grand-père (*le vainqueur de Rocroy*) n'en pouvait citer que deux ou trois, mais qui valaient toutes les vôtres »; un duc d'Antin dans les étoffes; un duc d'Estrées dans le café et le chocolat; un duc de la Force dans les chandelles, etc. On en comptera exactement six qui n'auront pas *touché* dans l'affaire du Mississipi, parmi lesquels Villars, Daguesseau et Saint-Simon. Grâce au *Système* et à deux banqueroutes, la noblesse sera sauvée; et rien n'était perdu fors l'honneur. Dubois définira la monarchie française : « Un gouvernement qui fait banqueroute quand il veut », et il ajoutera avec admiration : « C'est un gouvernement bien fort ». Mais, en attendant ces tripotages et qu'il pût berner M. Dimanche, changé par lui en actionnaire benoît, Don Juan en était réduit à épouser sa fille. Les parchemins faisaient litière aux sacs d'écus. Le comte d'Évreux, celui-là même qui servira de modèle pour le marquis de *l'École des Bourgeois*, ce prototype de Gaston de Presles dans *le Gendre de M. Poirier*, épousera la fille du financier Crozat et ne l'appellera jamais, imité en cela par toute sa noble maison, que « mon lingot ».

Mais voici un exemple parfait du cynisme de notre *chevalier à la mode* et du sort qui attend la veuve de M. Paul Patin, si elle épouse ce « gueux de chevalier qui se moquera d'elle dès le lendemain de ses noces », comme le lui prédit textuellement son ex-beau-frère. M. le Coigneux, fils d'un président au Parlement, et qui avait épousé la veuve du financier Galland, s'avisant d'aller retrouver sa femme, huit jours après la noce, prenait congé du cercle de ses nobles amis « les enfants

de la joie », comme ils s'appelaient — *les petits féroces* du temps — en ces termes : « Je m'en vais retrouver ma vieille. » Et les tristes maris qu'elles avaient là nos financières! L'un d'eux, le duc de la Feuillade, ayant reçu un beau soir une prime de son beau-père, à condition qu'il voudrait bien consentir à lui donner une postérité, en riait le lendemain avec ses familiers : « Le pauvre homme, s'écriait-il en parlant du susdit beau-père! Il ne suffit pas de payer un gentilhomme pour aller au feu, il faudrait s'assurer qu'il s'est battu. » Pauvre Mme Patin, et que Lisette prophétise vrai! « S'il est jamais votre mari, il se lèvera d'auprès de vous, dès quatre heures du matin, pour voir panser ses chevaux. Le beau régal pour une femme! »

De pareils traits suffisent à indiquer combien cette société était déjà, pour reprendre et étendre un mot de Michelet, « toute Régence en-dessous ».

Quelle mêlée des classes dès lors, et combien favorable à la comédie de mœurs! Dancourt, mis en goût par Saint-Yvon, s'en délectera en artiste, avec des mots d'enfant terrible : « C'est la saison des révolutions que la fin des siècles! » s'écrie la greffière très *fin de siècle* des *Bourgeois de qualité*.

Il ne croyait pas si bien dire. En considérant le temps où il écrit, celui du derniers tiers du règne du grand roi, on y aperçoit bien vite la caractéristique des décadences morales, à savoir, en haut, l'oubli de cette grosse vérité qui sera formulée par Jean-Jacques : « L'argent est tout au plus un supplément des hommes et le supplément ne vaudra jamais la chose »; et, au-dessous, l'abaissement de tout et de tous devant l'argent. La *ploutocratie* — comme l'appellera le marquis d'Auberive, dans les *Effrontés* — issue de la fiscalité de

l'ancien régime complice des partisans, tels que M. Patin, ces « sangsues du peuple » selon le mot de Vauban, faisait dès lors capituler la naissance. Elle allait faire capituler peu à peu l'esprit, au lendemain de *Turcaret*, dans les personnes de Voltaire et de Beaumarchais, jusqu'à ce qu'elle scellât avec lui une formidable alliance, en faisant d'une certaine presse, moins scrupuleuse que *le Mercure galant* de Boursault, son instrument de règne, le quatrième pouvoir. La question capitale de cette fin du grand siècle, c'était déjà la question d'argent : c'est celle aussi qui fait le fond du *Chevalier à la Mode.*

Tout et tous y tournent autour du magot de Mme Patin : la noblesse que le chevalier représente, sans la trop calomnier; la robe que personnifie au passage M. Migaud; et la bourgeoisie strictement incarnée par M. Serrefort. On voit si Mme Patin est bien entourée : aussi doit-elle ruser et combattre pour épouser son chevalier.

Elle n'est plus en puissance de mari, mais elle est en puissance de beau-frère; et quel homme que ce M. Serrefort, qui la serre de si près et si fort pour l'amener à ses fins, et empêcher les 40000 livres de rente de feu son frère de s'égarer!

Voici sa petite combinaison : il fera épouser Mme Patin par son ami le conseiller M. Migaud, dont le fils épousera par ricochet sa fille Lucile, moyennant quoi le magot ne sortira pas de la famille. La chose est fort avancée, les promesses de mariage sont échangées, et il ne s'agit plus que de prendre date, quand il plaira à Mme Patin.

Or nous savons qu'il ne lui plaît guère : elle a son chevalier en tête, et médite un mariage clandestin avec

ce cher objet de ses feux au moins quadragénaires. Aussi comme elle se rebèque contre M. Serrefort qui vient la chapitrer! La scène est vraiment écrite suivant la pure tradition de Molière : on jugera par cet échantillon du naturel et du mordant de la langue et de l'allure du reste[1].

Madame patin. — Ah ! Monsieur Serrefort, quel dessein vous amène? Vous m'auriez fait plaisir de me souffrir seule aujourd'hui ; mais puisque vous voilà, finissons, je vous prie. De quoi s'agit-il ?

Monsieur serrefort. — Qu'est-ce donc, madame ma belle-sœur ; de quel ton le prenez-vous là, s'il vous plaît ? Écoutez : vous vous donnez des airs qui ne vous conviennent point; et, sans parler de ce qui vous regarde, vous prenez un ridicule dont vous vous repentirez que'que jour.

Madame patin. — Un fauteuil, Lisette : je prévois que Monsieur va m'endormir.

Monsieur serrefort. — Non, madame; et si vous êtes sage, ce que j'ai à vous dire vous réveillera terriblement, au contraire.

Madame patin. — Ne prêchez donc pas longtemps, je vous prie.

Monsieur serrefort. — Si vous pouviez profiter de mes sermons, il ne vous arriverait pas tous les jours de nouvelles affaires, et qui vous perdront entièrement à la fin.

Madame patin. — Ah! ah! vous vous intéressez étrangement à ma conduite.

Monsieur serrefort. — Et qui s'y intéressera, si je ne le fais pas? Vous êtes la tante de ma fille, veuve de maître Paul Patin, mon frère, et je ne veux point que l'on dise dans le monde que la veuve de mon frère, la tante de ma fille est une folle achevée.

Madame patin. — Comment, une folle? Vous perdez le respect, monsieur Serrefort; et il faut que je trouve les moyens de me défaire de vous, pour ne plus entendre des sottises à quoi je ne sais point répondre.

Monsieur serrefort. — Eh ! ventrebleu ! madame Patin, vous devriez vous défaire de toutes vos manières et de vos airs de grandeur, surtout pour ne plus recevoir d'avanie pareille à celle d'aujourd'hui.

1. *Théâtre choisi* de Dancourt. Paris, Laplace, etc., 1884. — Pour les autres pièces. cf. l'édition en 12 vol. Paris, 1760. Bibl. Nat. Réserve 4363-74.

MADAME PATIN. — Vous devriez, monsieur Serrefort, ne me point reprocher des choses où je ne suis exposée que parce qu'on me croit votre belle-sœur; mais voilà qui est fait, monsieur Serrefort, je ferai afficher que je ne la suis plus depuis mon veuvage : je vous renonce pour mon beau-frère, monsieur Serrefort, et, puisque jusqu'ici mes dépenses, la noblesse de mes manières, et tout ce que je fais tous les jours n'ont pu me corriger du défaut d'avoir été la femme d'un partisan, je prétends....

MONSIEUR SERREFORT. — Eh! têtebleu! madame Patin, c'est le plus bel endroit de votre vie que le nom de Patin! Et sans l'économie et la conduite du pauvre défunt, vous ne seriez guère en état de prendre des airs si ridicules. Je voudrais bien savoir...

MADAME PATIN. — Courage, courage, monsieur Serrefort, vous faites bien de jouer de votre reste.

MONSIEUR SERREFORT. — Je voudrais bien savoir, vous dis-je, si vous ne feriez pas mieux d'avoir un bon carrosse, mais doublé de drap couleur d'olive, avec un chiffre entouré d'une cordelière, un cocher maigre, vêtu de brun, un petit laquais seulement pour ouvrir la portière, et des chevaux modestes, que de promener par la ville ce somptueux équipage qui fait demander qui vous êtes, ces chevaux fringants qui éclaboussent les gens de pied, et tout cet attirail enfin qui vous fait ordinairement mépriser des gens de qualité, envier de vos égaux, et maudire par la canaille. Vous devriez, madame Patin, retrancher tout ce faste qui vous environne.

LISETTE. — Mais monsieur...

(*A Madame Patin, qui tousse, crache et se mouche*).

Qu'avez-vous, madame ?

MADAME PATIN. — Je prends haleine. monsieur ne va-t il pas passer au second point ?

MONSIEUR SERREFORT. — Non, madame, et j'en reviens toujours à l'équipage.

MADAME PATIN. — Le fatigant homme !

MONSIEUR SERREFORT. — Que faites-vous, entre autres choses, de ce cocher à barbe retroussée? Quand ce serait celui de la reine de Saba...

LISETTE. — Mais, est-ce que vous voudriez, monsieur, que madame allât faire la barbe à son cocher ?

MONSIEUR SERREFORT. — Non : mais qu'elle en prenne un autre.

MADAME PATIN. — Oh bien ! monsieur, en un mot comme en mille, je prétends vivre à ma manière ; je ne veux point de vos conseils, et me moque de vos remontrances. Je suis veuve, Dieu merci ! Je ne dépends de personne que de moi-même. Vous venez ici me morigéner, comme si vous aviez quelque droit sur ma conduite : c'est tout ce que je pourrais souffrir à un mari.

MONSIEUR SERREFORT. — Quand M. Migaud sera le vôtre, il fera comme il l'entendra, madame ; car je crois que vous ne nous manquerez pas de parole ; et si vous aimez tant la dépense, ce mariage au moins vous donnera quelque titre qui rendra vos grands airs plus supportables.

MADAME PATIN. — Oui, Monsieur, quand monsieur Migaud sera mon mari, je prendrai ses leçons, pourvu qu'il ne suive pas les vôtres. Il s'accommodera de mes manieres, ou je me ferai aux siennes. Est-ce fait ? Avez-vous tout dit ? Sortez-vous, ou voulez-vous que je sorte ?

MONSIEUR SERREFORT. — Non, Madame, demeurez ; je ne me mêlerai plus de vos affaires, je vous assure : mais qu'une tête bien sensée en ait au plus tôt la conduite, et que ce double mariage, que nous avons résolu, se termine avant la fin de la semaine, je vous prie.

MADAME PATIN. — Ne vous mettez pas en peine.

Mais au fait pourquoi se borne-t-elle à discuter aigrement avec M. Serrefort qui tonne sur son luxe et ses allures, où à malmener le patient Migaud, au lieu de rompre en visière aux deux compères et à toute la famille Patin pour épouser ouvertement le chevalier ? N'est-elle pas « veuve, Dieu merci ! » comme elle dit ? Ici il faut encore se reporter à l'état social des personnages et au moment historique de la pièce, pour avoir le sens exact de la situation.

Mme Patin est la veuve d'un partisan qui n'a pas gagné trop honnêtement son argent, au service du roi, comme elle en convient elle-même. Un scandale peut tout gâter, Le pouvoir avait la main lourde envers les financiers ; et Colbert venait de leur faire rendre gorge, avec une brutalité qui s'appelle dans l'histoire

la *Terreur de Colbert* : on en sortait à peine. Or, justement, Mme Patin vient de s'attirer une grave affaire de carrosse à carrosse, avec une comtesse, et le robin Migaud n'est pas de trop pour parer le coup qui la menace. M. Serrefort lui fait entrevoir quelque grosse taxe qui la ruinerait du coup; et il est même homme à demander une lettre de cachet pour sa belle-sœur, si elle fait mine d'épouser le chevalier : « J'y brûlerai mes livres! », s'écrie-t-il. Il n'aurait pas eu besoin d'en venir là, et le fisc, toujours aux expédients, dès cette date, toujours prêt à se donner barres sur les partisans — à les *faire chanter*, pour employer le mot propre, — se fût vite fait son complice. Nous en savons des preuves, multiples et piquantes.

Si évaporée que soit Mme Patin, elle sent tout cela à demi-mot, comme faisait le parterre du temps, et voilà justement le nœud de la pièce. On aperçoit ici comment il prend ses plis et replis dans le fond même des mœurs du temps; combien l'action en est datée avec précision; et avec quelle fermeté de dessein *le Chevalier à la mode*, par la trame de son intrigue aussi bien que par le fond du sujet, inaugure la véritable et ample comédie de mœurs.

Mme Patin ruse donc, tout en se dédommageant par des mots féroces de la contrainte que lui impose M. Serrefort : elle se mariera le lendemain, à cinq heures du matin, avec le chevalier. Après quoi plus de craintes : la qualité de son époux la couvrira. Le coup est bien monté; et la famille Patin serait jouée, sans Lisette et le chevalier lui-même.

Lisette, fille de chambre de Mme Patin, reçoit ses confidences et les trahit aussitôt, moyennant des places, des *commissions*, que M. Serrefort doit donner à

ses parents. Elle dit bien qu'elle en agit ainsi par honnêteté aussi ; mais à l'instar de tous les personnages de la pièce, dont pas un n'est sympathique — tout comme dans *Turcaret* et selon la formule courante de notre *théâtre libre* — elle n'est guidée que par l'intérêt. Elle dénonce donc le plan de Mme Patin aux deux compères. Toutefois cela n'aboutirait qu'à faire remettre la partie, si le chevalier ne se chargeait lui même d'amener une rupture irrémédiable.

Il a plusieurs intrigues, notre galant, et il fait si bien que leurs fils, après s'être croisés comiquement l'un l'autre, finissent par s'embrouiller, et qu'il reste empêtré le plus plaisamment du monde.

Il a promis le mariage à une vieille baronne plaideuse, qui sera fort riche si elle gagne ses procès, et qui, en attendant, suffit à l'entretenir de carrosses et d'argent de poche : voilà pour le solide. Il s'est épris aux Tuileries d'une brunette « petite grisette[1] », fille de famille, assez mal gardée, qu'il rêve d'enlever avec l'argent de *ses deux vieilles*, comme il dit : et voilà pour la bagatelle. Mais il arrive que ses dupes se rencontrent et s'expliquent plus ou moins, deux à deux ou trois à trois ; et les péripéties de ce chassé-croisé forment l'intrigue et le dénouement de la pièce.

C'est d'abord la vieille baronne qui vient, pour ses procès, prier Mme Patin de solliciter M. Migaud. Mais la baronne se trouve nez à nez, chez Mme Patin, avec le chevalier qui y fait sa cour à la maîtresse du logis. Pris entre ces deux feux — que l'âge n'a pas éteints, tant s'en faut — notre homme s'en tire exactement comme don Juan entre Charlotte et Mathurine, mais en faisant une plus grande dépense d'esprit et du

1. Sur le sens de ce mot, cf. ci-dessus, p. 364, n. 2.

meilleur. Cependant « la petite brune des Tuileries » n'est autre que la fille de M. Serrefort, Lucile, dont le chevalier ignore le nom de famille et de laquelle il n'est connu lui-même que sous celui de marquis des Guérets. Il lui envoie des vers faits sur commande par un de ces pauvres diables de poètes à gages qui pullulaient alors, et dont la caricature allait être un des thèmes courants de la comédie de mœurs et de genre. Mais de ces vers qui ont déjà servi pour les deux vieilles, la jeune fait trophée. Une des vieilles, la baronne, survient qui les entend et les réclamait aigrement comme siens, quand Mme Patin surgit pour brocher sur le tout et tirer les mêmes vers « trop circulaires » de sa propre poche. Ce n'est pas médiocrement gai, étant d'ailleurs directement imité de la scène des billets du *Misanthrope*.

Cependant le chevalier, mis au courant de l'esclandre par le courroux de la baronne, sortira encore de l'affaire, blanc comme neige, aux yeux de Mme Patin, et avec quelle verve, quelle fantaisie !

La scène de l'acte IV, où il berne la pauvre femme, est une petite merveille. Le fripon met même une coquetterie artiste dans sa friponnerie, quand il invite son valet à apprécier la virtuosité de ce tour de passe-passe. N'en déplaise à Geoffroy et aux critiques qui, après lui, ont désigné la seconde scène du second acte entre Mme Patin et M. Serrefort, comme digne de Molière, celle-ci, la seconde du quatrième acte, ne lui cède en rien pour la mordante vérité du fond, et produit un plus grand effet à la scène, comme nous avons pu nous en convaincre, lors d'une reprise de la pièce [1].

1. Cette scène et toute la comédie d'ailleurs eurent un très vif et très notable succès à une représentation, qui eut lieu à l'Odéon en matinée classique, le 27 avril 1893.

Le chevalier y est vraiment Célimène en homme, pour la verdeur de la langue comme pour la rouerie de la manœuvre. Qu'on en juge.

MADAME PATIN. — Ah! Ah! monsieur, vous voilà de bien bonne humeur, et je ne sais vraiment pas quel sujet vous croyez avoir de vous tant épanouir la rate.

LE CHEVALIER. — Je vous demande pardon, madame; mais je suis encore tout rempli de la plus plaisante chose du monde. Vous vous souvenez des vers que je vous ai tantôt donnés?

MADAME PATIN. — Oui, oui, je m'en souviens, et vous vous en souviendrez aussi, je vous assure.

LE CHEVALIER. — Si je m'en souviendrai, madame? ils sont cause d'un incident, dont j'ai pensé mourir, à force de rire, et je vous jure qu'il n'y a rien de plus plaisant.

MADAME PATIN. — Où en est donc le plaisant, monsieur?

LISETTE. — Voici quelque pièce nouvelle.

LE CHEVALIER. — Le plaisant? Le plaisant, madame, est que quatre ou cinq godelureaux se sont fait honneur de mes vers : comme vous les avez applaudis, je les ai crus bons, et je n'ai pu m'empêcher de les dire à quelques personnes. Je vous en demande pardon, madame, c'est le faible de la plupart des gens de qualité qui ont un peu de génie. On les a retenus, on en a fait des copies, et en moins de deux heures, ils sont devenus vaudevilles.

CRISPIN, *bas*. — L'excellent fourbe que voilà!

LISETTE, *bas*. — Où veut-il la mener avec ses vaudevilles?

MADAME PATIN, *à Lisette*. — Écoutons ce qu'il veut dire : il ne m'en fera plus si facilement accroire. (*Au Chevalier* :) Eh bien, monsieur, vous êtes bien content de voir ainsi courir vos ouvrages?

LE CHEVALIER. — N'en êtes-vous pas ravie, madame? Car enfin, puisqu'ils sont pour vous, cela vous fait plus d'honneur qu'à moi-même.

MADAME PATIN. — Ah! scélérat!

LE CHEVALIER. — Notre baronne, au reste, n'a pas peu contribué à les mettre en vogue. Têtebleu! madame, que c'est une incommode parente que cette baronne, et qu'elle me vend cher les espérances de sa succession?

LISETTE, *bas à Madame Patin.* — Le fripon ! la baronne est sa parente comme je suis le Grand Mogol.

MADAME PATIN. — Écoutons jusqu'à la fin.

LE CHEVALIER. — Vous ne sauriez croire jusqu'où vont les folles visions de cette vieille, et les folies qu'elle ferait dans le monde, pour peu que mes manières répondissent aux siennes

CRISPIN, *bas.* — Cet homme-là vaut son pesant d'or.

LE CHEVALIER. — J'ai passé chez elle pour lui parler de quelque argent qu'elle m'a prêté, et que je veux lui rendre, s'il vous plaît, madame, pour en être débarrassé tout à fait.

CRISPIN — Le royal fourbe!

LE CHEVALIER. — Je lui ai dit vos vers par manière de conversation : elle les a trouvés admirables. Elle me les a fait répéter jusqu'à trois fois, et j'ai été tout charmé que la vieille surannée les savait par cœur. Elle est sortie tout aussitôt, et s'en est allée apparemment de maison en maison, chez toutes ses amies, faire parade de ces vers, et dire que je les avais faits pour elle.

MADAME PATIN. — S'il disait vrai, Lisette?

LISETTE. — Que vous êtes bonne, madame ! Eh, jarnonce ! quand il dirait vrai pour la baronne, comment se tirerait-il d'affaire pour votre nièce ?

CRISPIN. — Oh ! patience; s'il demeure court, je veux qu'on me pende.

LE CHEVALIER. — Mais voici bien le plus plaisant, madame. J'ai passé aux Tuileries, où j'ai rencontré cinq ou six beaux esprits. Oui, madame, cinq ou six : et il ne faut point que cela vous étonne. Nous vivons dans un siècle où les beaux esprits sont tout à fait communs, au moins.

MADAME PATIN. — Eh bien, monsieur ?

LE CHEVALIER. — Eh bien ! madame, ils m'ont conté que le marquis des Guérets avait donné les vers en question à une petite grisette; que l'abbé du Terrier les avait envoyés à une de ses amies; que le chevalier Richard s'en était fait honneur pour sa maîtresse ; et que deux de ces pauvres femmes s'étaient, malheureusement pour elles, trouvées avec la baronne, où il s'était passé une scène des plus divertissantes.

MADAME PATIN. — Ce sont de bons sots, monsieur, que vos beaux esprits, de plaisanter de cette aventure-là.

LISETTE. — Bon ! elle prend la chose comme il faut.

LE CHEVALIER. — Comment, madame? Vous n'entrez donc point dans le ridicule de ces trois femmes, qui se veulent battre pour un madrigal? Et la bonne foi de ces pauvres abusées, et la folie de notre baronne, ne vous fait point pâmer de rire?

MADAME PATIN, *à Lisette.* — Je crève, et je ne sais si je me dois fâcher ou non.

LISETTE. — Eh ! Merci de ma vie! Pouvez-vous faire mieux, en vous fâchant contre un petit fourbe comme celui-là?

LE CHEVALIER. — Vous ne riez point, madame?

CRISPIN. — Tu ne ris point, Lisette?

LE CHEVALIER. — Je le vois bien, madame, il vous fâche que des vers faits pour vous soient dans les mains de tout le monde. Je suis un indiscret, je l'avoue, de les avoir rendus publics, et vous demande à genoux mille pardons de cette faute, madame; et je vous jure que l'air que j'ai fait sur ces malheureux vers n'aura pas la même destinée, et que vous serez la seule qui l'entendrez.

MADAME PATIN. — Vous avez fait un air sur ces paroles, monsieur?

LE CHEVALIER. — Oui, madame, et je vous conjure de l'écouter; il est tout plein d'une tendresse que mon cœur ne sent que pour vous; et je jugerai bien, par le plaisir que vous aurez à l'entendre, des sentiments où vous êtes à présent pour moi.

LISETTE. — Le double chien la va tromper en musique.

LE CHEVALIER, *après avoir chanté tout l'air dont il répète quelques endroits*[1].

Avez-vous remarqué, madame, l'agrément de ce petit passage? (*Il chante.*) Sentez-vous bien toute la tendresse qu'il y a dans celui-ci? (*Il chante.*) Ne m'avouerez-vous pas que celui-là est bien passionné? (*Il chante encore*). Vous ne dites rien? Ah ! madame, vous ne m'aimez plus, puisque vous êtes insensible au chromatique dont cet air est tout rempli.

MADAME PATIN. — Ah ! méchant petit homme, à quel chagrin m'avez-vous exposée !

1. Pendant ce temps Crispin a fait mine de râcler la guitare, avec des *from! from!* et le tout *a porté*, à merveille, lors de la reprise susdite dont nous fûmes témoin. Nous insistons sur ce succès de la représentation, documentaire lui aussi, car il vient à l'appui de l'attention admirative que nous accordons à ce chef-d'œuvre un peu méconnu et qui doit être remis à sa vraie place dans l'histoire de notre théâtre.

Le chevalier. — Comment donc, madame ?

Madame patin. — J'étais une des actrices de cette scène que vous trouvez si plaisante.

Le chevalier. — Vous, madame ?

Madame patin. — Moi-même, et c'est en cet endroit qu'elle s'est passée entre la petite grisette, la baronne et moi.

Le chevalier. — Ah ! pour le coup, il y a pour en mourir, madame. Oui, je sens bien que, pour m'achever, vous n'avez qu'à me dire que vous me haïssez autant que je le mérite. Faites-le, madame, je vous en conjure, et donnez-moi le plaisir de vous convaincre que je vous aime, en expirant de douleur de vous avoir offensée.

Madame patin. — Levez-vous, levez-vous, monsieur le Chevalier.

Crispin (*à part*). — La pauvre femme !

Le chevalier. — Ah ! madame, que je mérite peu...

Madame patin. — Ah ! petit cruel, à quelle extrémité avez-vous pensé porter mon dépit ! Savez-vous bien, ingrat, qu'il ne s'en faut presque de rien que je sois la femme de M. Migaud?

Le chevalier. — Si celà est, madame, j'irai déchirer sa robe entre les bras même de la justice, et je me ferai la plus sanglante affaire....

Madame patin. — Non, non, chevalier, laissez-le en repos : le pauvre homme ne sera que trop malheureux de ne me point avoir ; mais je vous avoue qu'il m'aurait, si j'avais trouvé mon beau-frère chez lui : heureusement il n'y était pas.

Le chevalier. — Ah ! je respire ! je viens donc de l'échapper belle, madame ?

Madame patin. — Vous vous seriez consolé avec la baronne.

Le chevalier. — Et fi ! madame, ne me parlez point de cela, je vous prie. Je ne songe uniquement, je vous jure, qu'à lui donner mille pistoles que je lui dois, et qu'il faut que je lui paie incessamment : Madame, je vous en conjure.

Madame patin. — Si vous êtes bien véritablement dans ce dessein, j'ai de l'argent, Chevalier : venez dans mon cabinet....

Mais l'affaire a d'autres suites, et Mme Patin n'en est pas quitte à si bon marché que le chevalier. La vieille baronne a de la race, du sang. Elle arrive chez la bour-

geoise, suivie d'un grand escogriffe qui, cérémonieusement, tire deux épées de dessous son manteau dont la baronne prend l'une et tend l'autre à Mme Patin. Il va falloir en découdre. Mme Patin *gueule* si fort, comme dit son cocher, que la livrée arrive au secours; mais elle est tenue en respect par le double estoc de la baronne, qui sort triomphalement, non sans avoir accablé de son mépris cette malheureuse petite bourgeoise qui « veut devenir femme de qualité et n'oserait tirer l'épée ». La scène est un peu chargée et sent la farce : mais elle a trois excuses : la première est d'être la seule dans ce goût; la seconde, la meilleure, est d'être fort gaie; la troisième enfin, c'est d'être arrivée, car elle n'était que la mise à la scène d'un fait-divers du temps. Celui-ci devait même se renouveler quand, quelques années plus tard, deux belles dames se battirent au pistolet, pour l'irrésistible duc de Richelieu, sans trop songer, comme avait dit Voiture,

> Qu'un peu de plomb peut casser
> La plus belle tête du monde.

Mme Patin a donc passé une belle peur, mais elle n'en tient que plus, comme bien on pense, à épouser le chevalier. Pour faire d'une pierre deux coups, elle aide sa nièce à se faire enlever par le marquis des Guérets, dans l'ignorance où elle est restée que celui-ci ne fait qu'un avec son chevalier. La tante et la nièce attendaient donc de compagnie chacune leur amoureux, quand le chevalier entre. La jolie scène, et filée avec quel art! Il ne se trouve plus qu'un galant là où il en fallait deux au moins, le chevalier de Villefontaine et le marquis des Guérets étant même personne!

L'explication est d'un comique dru : la tante et la

nièce se déchirent en propos malsonnants de pecques bourgeoises. Puis, de dépit, elles se jettent, la première dans les bras de Migaud père, la seconde dans ceux de Migaud fils, se consolant chacune par l'idée rageuse que l'autre n'aura pas le chevalier, lequel persifle, mais doit enfin quitter la place, ce qui finit la comédie.

Sur la trame légère de cette intrigue les caractères se détachent à travers les mœurs avec une netteté suffisante. Ils ont d'ailleurs une nouveauté appréciable qui achèvera de commenter — et encore par les mœurs — cette comédie de mœurs, si digne de ce nom, avant *Turcaret* qu'elle a quelque peu engendré comme nous l'allons indiquer.

Après les mœurs de cette fin de siècle, considérons-en donc un peu les types.

Le chevalier d'abord — qui, selon le mot de M. Migaud, a des maîtresses comme on a des fermes pour fournir à son équipage, à son habillement et logement, à ses grands et menus plaisirs — est d'une assez belle venue, même après le marquis du *Bourgeois gentilhomme* et le héros de *l'Homme à bonnes fortunes*. Le joli garçon et qui date! « Tu as *du dessin* aujourd'hui », dit-il à Lisette, en la chiffonnant et en suivant de près les lignes du susdit dessin. Le rôle mérite une attention particulière en considération de sa postérité, qu'il y a lieu de désigner dès maintenant pour indiquer toute l'importance de la pièce dont il est le héros.

Après l'algarade finale, il nous confie qu'il retourne chez une vieille baronne, en attendant mieux. Nous le retrouverons donc, mais cette fois plus avisé. Il ne chassera plus seul, et il fera rabattre le gibier par une jeune et jolie femme qu'il tiendra en laisse. La grosse bête ne sera plus Mme Patin, mais M. Patin ressuscité,

et la pièce s'appellera *Turcaret*. Le petit maître y est descendu d'un degré de plus dans l'ignoble. Il les descendra tous : pour suivre sa lignée ne faut-il pas en venir jusqu'au *Jupillon* de *Germinie Lacerteux*, en passant par le *Moncade* de *l'Ecole des Bourgeois* et par *Monsieur Alphonse*?

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que le chevalier à la mode était par plus d'un côté Célimène en homme : Mme Patin est tout à fait le bourgeois gentilhomme en femme, c'est-à-dire avec le surcroît d'âpreté dans son travers que comportent le sexe et la fringale amoureuse. Elle n'est plus entêtée mais enragée de qualité. De là des mots féroces : celui-ci, par exemple, quand elle apprend l'aventure de sa nièce : « Si le père et la mère pouvaient en mourir de chagrin, nous serions débarrassés de deux ennuyeux personnages »; ou cet autre : « Je ne sais ce qui me fera le plus de plaisir, d'épouser le chevalier ou de désespérer M. Serrefort ». « La bonne personne ! » comme s'écrie Lisette.

D'autre part, ne ressemble-t-elle pas çà et là à Mme Guichard de *Monsieur Alphonse*, par les soubresauts de sa tendresse bourrue, par la rudesse de ses élans vers le freluquet qui subjugue sa massive personne? Voici sur quel ton elle geint des perfidies dont elle devine qu'elle est la dupe, sans pouvoir s'y soustraire : « Ah ! chevalier, que vous êtes méchant ! je sens bien que vous me trompez ; et je ne puis m'empêcher d'être trompée.... Ah ! méchant petit homme ! ». N'est-ce pas à peu près comme si on entendait Mme Guichard disant à M. Alphonse : « Tu me mènes comme tu veux. C'est qu'en effet tu es d'une autre race que moi : tu as des petits pieds, des petites mains, c'est toi la femme ».

Elle ne va pas mal non plus la petite nièce ; et il faut

la signaler comme type d'ingénue *fin de siècle* — le mot est de Dancourt ou à peu près, comme on a vu. — Cette Lucile procède de son homonyme, dans *la Coquette et la Fausse Prude* de Baron, de cette autre Lucile qui a caché son Horace dans le logis paternel où elle l'a nourri trois jours de confitures. Et que de sœurs elle aura dans Dancourt! Nous en signalerons dès maintenant une, qui est nommée tout court *la Parisienne*, dans une preste intrigue imitée de *l'École des Filles* de Montfleury : ayant trois galants venus en même temps dans sa maison, cette mâtine réussit à les éconduire et même à les faire reconduire l'un par l'autre, à l'insu les uns des autres. Il n'y aura plus qu'à la marier, pour avoir son autre homonyme, *la Parisienne* de Becque, tant ce Dancourt était déjà dans le sens de l'évolution de la comédie réaliste.

Cette Lucile du *Chevalier à la mode* n'est-elle pas aussi l'ancêtre directe de *Mlle Benoîton*, celle qui barbotte dans *la Cruche cassée*, et qui rêve devant cette allégorie de Greuze, en attendant la réalité? Celle-ci viendra inévitablement, car le père Serrefort ne sera pas toujours là, à point, pour faire sauter tous les galants par la fenêtre. Comme M. Migaud, le père, on peut craindre fort pour M. Migaud, le fils, qui épouse Lucile au dénoûment; et on sait bien, par les autres comédies et pochades du siècle suivant, à quels abbés et à quels *plumets* iront les écus de Monsieur le futur conseiller. On n'a qu'à se reporter, pour plus amples renseignements, à *la Tête à perruque* de Collé, un des chefs-d'œuvre de la comédie de société[1].

Quant à M. le conseiller au Parlement, M. Migaud le père, si patient, si mesuré, nous croyons qu'il ne se

1. Cf. notre tome IV.

vante pas lorsque, Lisette lui objectant les suites possibles de son mariage avec Mme Patin, il répond fort posément par ce mot qui est un trait de caractère : « J'aurai moins à souffrir que tu ne penses ; et je suis, grâces au ciel, d'une profession et d'un caractère à mettre aisément une femme à la raison ». Il a de l'allure, le robin, comme ses pareils d'ailleurs, les héritiers des vieux légistes, qui déjà levaient haut la tête et qui, bientôt tiendront le pouvoir royal en échec, en attendant qu'ils commencent la Révolution, comme d'Eprémesnil.

Mais la plus verte allure est encore celle de M. Serrefort : et quelle paire il fait avec Mme Patin ! Le rude bourgeois ! Quelle poigne ! Quel bon sens ! C'est celui de Mme Jourdain très exactement : « C'est une peste dans une famille bourgeoise qu'une Mme Patin ! » s'écrie-t-il ; mais il y met bon ordre, du moins en apparence, et pour le moment : un soufflet à sa fille devant le galant, une série de camouflets à Mme Patin, et voilà qui suffit pour que nos deux écervelées se rangent à deux mariages de raison.

Advienne que pourra d'ailleurs : nos auteurs sont trop gais pour en avoir cure. Il nous semble que ce pince-maille de Serrefort doublé du robin Migaud, et montant la garde autour du magot de sa belle-sœur et de la vertu de sa fille, symbolise assez bien cette partie de la bourgeoisie d'alors qu'avait entrevue Molière, derrière M. Harpin et Mme Jourdain : âpre au gain, conservatrice de ses écus, contente de son tiers rang, elle n'aspirait à rien moins qu'à redorer les blasons et, en dépit de ses petits vices, grâce à ses petites vertus, elle se trouvera, après un siècle de décadence aristocratique, à l'heure critique de la liquidation de l'ancien régime, la seule classe capable de recueillir le pouvoir.

Ainsi, dans *Le Chevalier à la mode*, la condition sociale de chacun des personnages et le milieu où ils évoluent sont nettement déterminés. Cette comédie indique une date précise dans l'histoire des mœurs, et même dans celle de la mode, comme nous en avertit le sous-titre; car il y est question non seulement de la dernière mode chez la jeunesse dorée, qui est de « boire et prendre du tabac » ou de coucher sur des tablettes « des chansons libertines », mais encore des soupers chez *Rousseau*, des lapins de la *Guerbois*, de Jeanneton la *marchande de bouquets qui est à la porte des Tuileries*, etc.. La préoccupation, chez les auteurs, de tout marquer au coin de la dernière actualité pour *le costume*, comme pour le fond des mœurs, y est partout manifeste. Ainsi est atteint pleinement ce réalisme pittoresque dans la peinture des mœurs et des conditions sociales vers lequel s'acheminait si délibérément Molière, à partir de *Pourceaugnac*.

Le nœud et les ressorts mêmes de l'intrigue y sont des traits de mœurs, comme on l'a pu voir. Ajoutons que cette intrigue est des plus piquantes, fort adroitement filée et tramée. *Le Chevalier à la mode* est une pièce bien faite, ce qui ne gâte rien. Elle est même, comme nous verrons, la seule de tout le théâtre de Dancourt qui mérite pleinement cet éloge. Les autres, sauf deux ou trois au plus[1], sont en effet, par négligence ou de parti pris, de ce genre invertébré qu'on appelle aujourd'hui *antiscribite* ou *de la vie par tranches*, qui choquera tant Voltaire et La Harpe, et vaudra de redoutables dédains à leur auteur, trouvé inférieur par là, et fort justement, à son contemporain et rival Dufresny.

Dans le dialogue qui est d'une coupe excellente et

1. Cf. notre t. IV.

d'un naturel savoureux, émaillé de cent traits de cet esprit *drôle et fin* dont Dancourt se reconnaissait le don, d'accord avec le public, perce un accent tout moderne. Il en part des saillies aiguës ou empennées, à la Meilhac; il y pétille des mots durs et aigres à la Barrière et à la Becque : on en a vu des échantillons.

Tous ces mérites, essentiels à la comédie de mœurs, furent vivement sentis par les contemporains. Après les hauts et les bas des toutes premières représentations, la pièce se releva et fut un des plus grands succès de l'ancien théâtre, peut-être le plus grand, avant *le Barbier de Séville*. En 1806, Geoffroy constatera encore que le parterre l'accueille avec une faveur tout exceptionnelle. Elle atteignit la quarantième dans sa nouveauté. Nous voyons. sur les registres de la Comédie-Française, qu'elle faisait, à la trentième représentation une recette de 730 livres 5 sous, ce qui est un beau chiffre pour l'époque, car celui de la première n'avait été que de 919 livres 5 sous. Les critiques firent chorus avec le public, et même dès la première heure : à l'occasion de l'impression qui est l'écueil, surtout pour les pièces de théâtre, ceux du *Mercure Galant*, les plus autorisés du temps, ne tarissent pas en éloges sur la pureté du style.

Les auteurs dramatiques marquèrent leur admiration pour la pièce à leur manière, c'est-à-dire en en tirant des copies sans nombre.

Le Chevalier à la mode est évidemment, pour la peinture des mœurs, le modèle que serreront de près l'auteur de *Turcaret* et celui de *l'École des Bourgeois*. C'est en se précipitant gaiement sur les traces de Dancourt et Saint-Yon que le Théâtre italien et Regnard, Lesage et le

Théâtre de la Foire, achèveront de donner l'essor à cette comédie de genre qui devait avoir une fortune si brillante.

Mais nul n'a subi plus fortement l'influence du *Chevalier à la mode* que Dancourt lui-même. Sa collaboration avec l'auteur des *Façons du temps* orienta définitivement son talent alerte et caustique vers ces actualités dramatiques, ces faits-divers portés tout vifs sur la scène, que les beaux esprits de la Régence désignaient, à la cavalière, par le terme oublié mais bien notable de *dancourades*. N'y a-t-il pas comme un aveu de ce fait, dans la complaisance avec laquelle il reproduira cette sorte de rubrique : *à la mode*, témoin *la Dame à la mode*, *les Bourgeoises à la mode*, *la Famille à la mode?* Nous verrons bientôt à quel point il eut raison de multiplier sur la scène de Molière ces actualités réalistes qui le feront appeler par Palissot *le Téniers de la comédie*.

Mais ici il nous suffit d'»voir montré que *le Chevalier à la mode* est le prototype de la grande comédie de mœurs par les mérites combinés, suivant la meilleure formule, de l'observation, de l'intrigue, du style et de tous les assaisonnements secondaires. C'est une date à retenir et un chef-d'œuvre à mettre hors de pair, parmi la foule ondoyante et légère des *d..ncourades*, le principal titre de Dancourt à l'estime de la postérité, sans oublier ce brave homme de Saint-Yon[1].

1. A une reprise de la pièce à l'Odéon, le 27 avril 1893, répétons-le, nous pûmes constater par l'accueil du public, qui ne laissa aucun doute là-dessus, que tous les effets de cette actualité deux fois séculaire passaient la rampe, comme on dit dans la coulisse. — Sur l'utilité grande qu'il y a pour la critique a noter les impressions du public, au spectacle des chefs-d'œuvre, et comme exemple du parti qu'elle en peut tirer pour ou contre, cf. le suggestif *Molière jugé par Stendhal*, publié d'après des notes inédites, par Henri Cordier (Paris, « chez tous les libraires », 1898).

CONCLUSION

Nous avons constaté d'abord que, dans l'évolution des genres comiques au XVIIe siècle, les comédies de Corneille antérieures au *Menteur* marquaient une phase isolée. Leur groupe constitue, au moins dans la forme, un genre nouveau, celui de la comédie amoureuse, ou plutôt galante, et où le sérieux domine. Nous avons montré que ce genre naquit de l'agonie de deux autres où il était immanent, à savoir la pastorale dramatique et aussi la tragi-comédie. Étudiant de près sa naissance, nous avons vu quelle part y eut l'adresse de Corneille et combien il fut « joli » dans l'exécution. Mais nous avons dû remarquer que, pour suivre la fortune de ce genre — un bâtard de l'amour à la mode de 1630 — il faudra attendre Marivaux, puis Musset : car, non seulement l'auteur de *Mélite* et de *la Veuve* ne fera pas école autour de lui, mais il désertera lui-même la voie qu'il venait d'ouvrir, pour rentrer dans celle de l'imitation de la *comedia* espagnole et en donner le chef-d'œuvre avec *le Menteur*.

En somme, dans la courbe de l'évolution des genres comiques au XVIIe siècle, celui qu'inaugura Corneille marque un point singulier, comme disent les géomètres, et même un point de rebroussement, par certains as-

pects de l'intrigue, des sentiments et du ton qui se ressentent trop de ses origines.

Le progrès normal de notre théâtre comique allait se produire en sens contraire, sous la poussée de la farce, que le succès « surprenant » de *Mélite* avait un moment refoulée, mais qui revenait irrésistible, envahissant jusqu'à la pastorale et à la tragi-comédie.

On sait avec quelle souplesse tenace la farce s'était glissée, vers la fin du XVIe siècle, au cœur même des adaptations de la *commedia* italienne : elle devait avoir même tactique et même fortune avec celles de la *comedia* espagnole.

Nous avons vu éclater l'évidence de ce fait, avec Scarron, auquel Corneille a passé la main, après *le Menteur* et sa *Suite* fâcheuse, en lui léguant Jodelet et le secret d'habiller à la française le *gracioso* d'outremonts. Dans le burlesque dramatique de l'auteur de *Dom Japhet* et de ses disciples, en tête desquels vient Thomas Corneille, l'élément principal du rire est fourni par la farce gauloise qui allie à merveille son réalisme outrancier et aisément scatologique, son goût inné pour le comique de mots et aussi pour le comique de situation sinon d'intrigue, avec la saveur pimentée, la verve picaresque et la magistrale adresse de la *comedia* espagnole. On en a eu les preuves, abondamment.

Mais la farce nationale — en entendant sous ce nom toute la comédie médiévale, avec ses sotties et une bonne part de ses moralités — portait en elle une vertu comique plus féconde que celle du plaisant. Elle tendait, elle aspirait à la plus haute comédie de mœurs et de caractère par la seule force de son observation, si volontiers morale, si prompte à traduire, à tout propos, les impulsions de la conscience populaire : ne l'avons-

nous pas montrée attentive aux mœurs du temps, avide de vérité vécue, capable d'ailleurs de concentration comme d'acuité, préludant, par ses caricatures typiques et sa satire universelle des conditions, à la peinture générale des types comiques et même à ce rôle de régulateur social qui sera si souvent l'ambition de la comédie, à partir de Molière? Or c'est précisément cette force comique de notre farce qui se développe, dès le second tiers du XVIIe siècle, avec une indépendance notable, parallèlement à ses plaisantes alliances avec les adaptations italo-espagnoles.

Nous nous sommes attaché à faire ressortir ce second fait, beaucoup plus important que l'autre, en suivant les progrès de la comédie de mœurs pas à pas et partout, jusque dans la tragi-comédie et les ballets et mascarades, depuis *l'Esprit fort* (1630?) de Claveret et certaines actualités des comédies de Corneille, jusqu'au *Campagnard* de Gillet de la Tessonnerie, en passant par *les Vendanges de Suresnes*, *le Railleur*, *Alizon*, *les Visionnaires*, *les Académiciens*, *le Pédant joué*, *le Parasite*, *l'Intrigue des filous*, *la Belle Plaideuse*, *le Déniaisé*, etc.

Nous avons été conduit ainsi jusqu'à Molière.

Son ardent génie a vraiment agi sur la matière comique à la manière d'un creuset où se fondait toute la menuaille du passé, pour être coulée dans le moule de la comédie classique. En effet son œuvre, considérée du point de vue historique, nous est apparue non seulement comme une universelle réussite des essais d'observation et d'adaptation de ses devanciers immédiats, mais encore et surtout comme la réalisation intégrale de l'idéal comique vers lequel gravitait le génie gaulois, depuis les lointains de la comédie médiévale.

Que celle-ci ait évolué normalement, continûment

vers la triple formule de Molière, dans la farce proprement dite, dans le comique de mœurs et même dans celui de caractère, c'est là le fait culminant de l'histoire de notre théâtre comique. En ce sens on peut dire que dans l'évolution de la comédie médiévale et particulièrement de la farce, tout c'est passé comme si cette évolution avait eu pour cause finale la comédie de Molière.

Aussi avons-nous cherché à mettre ce fait dans tout son jour, comme en témoignent les termes mêmes par lesquels nous avons défini l'aspect de l'œuvre de notre grand comique, en posant le problème de sa genèse, et que nous tenons à répéter, en concluant : « Ici, comme partout (avons-nous dit en analysant la manière dont il regardait et notait ses modèles, dès qu'il eut choisi sa voie hors de la comédie à l'italienne) la farce est, à le bien entendre, le point de départ de son génie dont elle reste d'ailleurs le point d'appui plus ou moins visible jusqu'au bout de l'exécution.... De même qu'il consultait sa servante,sur les effets de ses pièces, il ramènera toujours par quelque endroit l'aspect de son sujet à l'optique de la farce, comme pour se prouver à lui-même, qu'il a visé juste et comme s'il n'avait été bien sûr de la vérité de ses copies que quand il les avait *farcées*, selon l'expression de Chapelle. — Molière partira de cette satire en scène anecdotique, visant les personnes, et aussi et surtout de cette force de concentration de la farce (dans la peinture du milieu social et de ses espèces typiques) qui en avait été si longtemps l'âme. C'est de là qu'il s'élèvera jusqu'à cette conception de son art qu'il formule ainsi dans *l'Impromptu* : « L'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de

notre siècle ». Aussi la farce, la comédie de mœurs et la comédie de caractère se côtoient-elles et se pénètrent-elles dans les pièces de Molière dont il nous reste à parler, et qui sont les libres et naturelles productions de son génie, aussitôt qu'il a trouvé sa voie en désertant celle de la comédie à l'italienne. Toutes doivent être considérées sous ces trois aspects, complémentaires l'un de l'autre et, à vrai dire, inséparables. — Caricatures de la farce, portraits de la comédie de mœurs, types de la comédie de caractère, tout cela est juxtaposé dans la galerie comique de Molière, et correspond à ses trois manières de présenter à ses originaux « le miroir public », comme il disait, et de peindre d'après nature. Examiner comment et pourquoi il procède ainsi, c'est retracer la partie la plus intéressante de l'histoire de son génie. »

C'est ce que nous avons tâché de faire, après avoir étudié à part : d'abord les deux comédies du début où il fait fausse route, en se mettant docilement à l'école des Italiens, pour l'intrigue qui n'est pas son fait; puis, parmi ses pièces sur commande, la demi-douzaine de celles purement romanesques et mythologiques, où il ne donne cours qu'à sa gaieté et à son imagination, comme pour se délasser de la tension de sa *contemplation*.

Nous trouvant alors en face des productions de son génie comique à l'état libre et n'hésitant plus sur sa voie, nous avons cherché leur histoire intime dans celle de son esprit. Mais, pour exposer cette histoire avec la fidélité et la simplicité voulues par la nature de cet ouvrage, nous nous sommes placé au seul point de vue du théâtre. Nous nous sommes interdit ce que nous avons cru pouvoir appeler la gnose de son texte — sans trop d'ironie à l'adresse de ceux qui s'y plongent et

parfois avec tant d'esprit et d'éloquence —. Nous avons donc renoncé aux devinettes piquantes sur les dessous conjecturaux de certaines de ses œuvres, comme aux développements oratoires et mystiques sur leurs par-delà philosophiques ou sociaux et sur leur sens hermétique, et aussi aux dissertations ambitieuses sur des obscurités plus ou moins réelles de leur dessein et sur les troubles que celles-ci trahiraient, chez leur auteur, dans la conception de son art. Nous avons pris pour notre compte le conseil indirect de son Uranie de *la Critique* : « Je regarde les choses du côté qu'on me les montre, et ne les tourne point pour y chercher ce qu'il ne faut pas voir » : mais nous avons tâché d'y voir tout ce qu'il y faut chercher pour une histoire du théâtre.

S'il est vrai, comme en témoigne Boileau, que dès le lendemain de la mort de Molière on ait reconnu le prix de sa muse éclipsée, on a mis plus longtemps pour profiter de ses leçons.

Autour de lui d'abord — excepté l'agréable et fine *Mère coquette* et l'attique « échantillon d'Aristophane » que sont *les Plaideurs* — nous avons vu foisonner les petites pièces bouffonnes et grasses. Nous avons constaté avec une curiosité qui n'était pas vaine, combien on s'en tenait alors à la tradition pure de la farce, avec sa courte haleine caractéristique et même avec son octosyllabe. Nous avons remarqué en effet que, sur les 86 comédies jouées entre *les Précieuses ridicules* et *le Malade imaginaire*, sans compter les 29 de Molière, 16 sont en trois actes et 48 en un, dont six dans le traditionnel vers de huit. Il semble que leurs auteurs n'aient vu dans Molière que « le premier farceur de France », comme disait Somaize, car cette place est visiblement la seule qu'ils lui aient enviée.

Celui d'entre eux qui en reste le moins loin est assurément Montfleury : il est, toutes réserves faites sur les bienséances, le plus amusant de cette foule d'amuseurs à tout prix. Nous les avons dénombrés patiemment, car nous voulions prouver que, dans le fatras et parfois dans le fumier de ces comédies-farces, germait la grande comédie de mœurs, Molière aidant.

Sans doute celui-ci n'en avait pas arrêté la formule : il n'en avait qu'indiqué les procédés, au passage, dans nombre de scènes de ses grandes comédies, surtout de ses comédies-farces et à partir de *Pourceaugnac*. L'élan de son génie l'emportait vite par delà l'individu, l'espèce comique, et par delà le fait-divers, le *vaudeville*, jusqu'à ces types généraux dont la peinture absorbante se subordonne celle des mœurs, veut toute l'action et tend à en écarter le trait anecdotique. Engendrer ces êtres composites et, à vrai dire, abstraits, sortes de surhommes dramatiques que le miracle de son art fait plus vivants que la vie, plus réels que la réalité, était son geste naturel, l'effet direct de sa touche créatrice, mais restait le secret de son génie.

Cependant s'il était inimitable dans l'art de créer ainsi des caractères au travers et au-dessus des mœurs, et dans ses « tableaux achevés », il ne l'était pas comme auteur de ces croquis de mœurs, de ces « simples crayons » que sont, par exemple, *les Précieuses*, *les Fâcheux*, *le Cocu imaginaire*, *l'Impromptu*, *le Mariage forcé*, *l'Amour médecin*, *Pourceaugnac*, *la Comtesse d'Escarbagnas* et même *le Bourgeois gentilhomme*. Il fut imité en cela, de bonne heure et avec une adresse croissante, par les plus avisés de ces farceurs à la douzaine, les faiseurs de *vaudevilles*, comme on disait dès lors. Sans doute ceux-ci ne savent plus présenter

le large « miroir public » du Contemplateur ; ils ne manient plus qu'un miroir brisé, mais dont les rapides facettes peuvent encore refléter nombre de traits des originaux du temps, en attendant de plus amples portraits.

C'est ce que nous avons fait voir, autour de Molière d'abord, par une dizaine de pièces ou piécettes, de *l'Académie des femmes* de Chappuzeau aux *Grisettes* de Champmeslé ; puis, après lui, par une douzaine d'autres *vaudevilles* qui allaient, avec un progrès constant, à la grande comédie de mœurs, depuis *la Comète* de de Visé jusqu'au *Mercure Galant* de Boursault et à *l'Homme à bonnes fortunes* de Baron.

Nous avons enfin démontré par le menu que *le Chevalier à la mode*, chef-d'œuvre du vaudevilliste Dancourt, apportait la première formule de cette grande comédie de mœurs dont la suite de cette histoire dira l'admirable, l'inépuisable fécondité sur la scène française.

BIBLIOGRAPHIE

POUR CE VOLUME.

NOTA BENE. — Pour la période classique où nous entrons, nous nous bornerons plus que jamais à rappeler les ouvrages principaux, les études apportant une réelle contribution à l'histoire du théâtre, notamment celles où les curieux trouveront des développements parallèles à notre texte, complémentaires sur des points de détail que notre histoire, qui est générale, n'avait qu'à indiquer et à situer.

Quant à la foule des autres ouvrages historiques et critiques, comme pour toute recherche érudite en matière de théâtre, on trouvera les points de départ suffisants et une méthode d'investigation, dans notre BIBLIOGRAPHIE THÉATRALE, ci-après, p. 441.

Pour Molière, le tome XI de l'édition Despois-Mesnard (Paris, Hachette, 1873-1900, 14 vol.) renseignera, par le menu, jusqu'en 1893, sur les *éditions détachées, recueils, traductions, écrits relatifs aux pièces, écrits biographiques et littéraires français et étrangers*, avec table alphabétique du tout.

OUVRAGES DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE

ARNAUD (Charles). *Les Théories dramatiques au XVIIe siècle*, Paris, Picard, 1888.

BAPST (Germain). *Essai sur l'histoire des théâtres de Paris*, Paris, Hachette, 1901.

BERGSON (Henri). *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900.

BERNARDIN (N. M.). *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite sieur du Solier* (1601-1655), Paris, Hachette, 1895.

BETHGE. *Zur Technik Moliere's* (*De la technique de Molière*), dans *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Litteratur*, Berlin, W. Gro au, 1899, p. 252-306.

BÉVOTTE (G. G. de). *La légende de don Juan, son évolution dans*

la littérature, des origines au romantisme, Paris, Hachette, 1906.

Le Breton (André). *Molière et la comédie au temps de Molière*, dans *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, A. Colin, tome V.

Brun (P. Ant.). *Savinien de Cyrano de Bergerac, sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, Paris, A. Colin, 1893.

Brunetière (Ferdinand), *Les Époques du théâtre français*, Paris, Hachette, 1906. — *Les Époques de la comédie de Molière*, Revue des Deux Mondes, 1er janvier 1906. Conférences, II, IV, VI, VIII. — *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898, p. 169-181. — *Études critiques*, tome I (*Les dernières recherches sur la vie de Molière*) et tome IV (*La philosophie de Molière*), Paris, Hachette, 1880 et 1891, etc. : cf. Table alphabétique du tome XI de l'édition Despois-Mesnard. — *La maladie du burlesque*, Revue des Deux Mondes, 1er août 1906.

Cailhava (De). *De l'art de la comédie ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie et de ses différents genres; suivi d'un Traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière*, etc.... Paris, Didot, 1772, 4 vol. (*Vieilli sans doute et fort sujet à caution, mais toujours suggestif et curieux à consulter sous ces réserves*).

Chappuzeau (Samuel). *Le Théâtre français*, réédition G. Monval, Paris, Bonnassies, 1875.

Claretie (Jules). *Molière, sa vie et ses œuvres*, Paris, Lemerre, 1874, 2e édit. corrigée, avec Appendice.

Deschanel (Émile). *Le Romantisme des classiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, IXe-XIIe leçons.

Despois (Eugène). *Le Théâtre sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1874.

Ehrhard (Auguste). *Les comédies de Molière en Allemagne*, Paris, Lecène et Oudin, 1888.

Faguet (Émile). *Dix-septième siècle : Études littéraires*, Paris, Lecène et Oudin, 1892, p. 125-153.

Fischmann (Paul). *Molière als Schauspieldirektor* (*Molière directeur de théâtre*). *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Litteratur*, Berlin, Gronau, 1906, p. 1-55.

Fournel (Victor). *Le Théâtre au* XVIIe *siècle : la comédie*, Paris, Lecène, 1892.

Jarry (J.). *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Paris, Durand (s. d. — thèse soutenue en 1868, devant la Faculté de Douai).

Joannidès (A.). *La comédie française de 1680 à 1900. Diction-*

naire général des pièces et des auteurs. Paris, Plon-Nourrit, 1901. Cf., p. XIV, la statistique des représentations du répertoire de Molière.

Kugel (Auguste). *Untersuchungen zu Moliere's Médecin malgré lui. Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Litteratur*, Berlin, Gronau, 1898, p. 1 71.

Lanson (Gustave). *Molière et la farce*, Revue de Paris, 1er mai 1901. — *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1896, p. 502-528.

Larroumet (Gustave). *La comédie de Molière, l'auteur et le milieu*, Paris, Hachette, 1885.

Lefranc (Abel). *La vie et les ouvrages de Molière*. (*Cours* professé au Collège de France, qui en est à *Dom Garcie* et dont on trouvera le compte rendu analytique dans la *Revue des Cours et conférences*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie : cf. la table des matières, à la fin de chaque année scolaire, à partir du 22 février 1906).

Lemaître (Jules). *De Mélite au Cid*, p. 263-273, dans *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, A. Colin, tome IV. — *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, Hachette, 1882. — *Impressions de théâtre*, tomes I, p. 35-75; III, p. 83-93; IV, p. 19-49; VI, p. 15-99, 101-115, etc., Paris, Lecène et Oudin, 1888-1892; cf. le tome XI de l'édit. Despois-Mesnard, p. 245.

Lintilhac (Eugène). *Conférences dramatiques*, Paris, Paul Ollendorff, 1898. — *Lesage. Collection des Grands Écrivains*, Paris, Hachette, 1893. — *Histoire des théories dramatiques*, Nouvelle Revue, 1er mars 1901.

Mahrhenholtz. *Moliere's Leben und Werke vom Standpunkt der heutigen Forschung*. Heilbronn, Henninger, 1881.

Martinenche (E.). *La* comedia *espagnole en France*, de Hardy à Racine, Paris, Hachette, 1900. — *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906.

Moland (Louis). *Molière, sa vie et ses ouvrages, avec une notice sur le théâtre et la troupe de Molière*, Paris, Garnier, 1887. — *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867.

Moliériste (Le). Revue ayant eu pour objet Molière, sa vie et ses œuvres et centralisant les résultats des études y relatives, parue de 1879 à 1889, sous la direction de M. Georges Monval, Paris, Tresse et Stock.

Monval (Georges). *Chronologie moliéresque*, Paris, Flammarion, 1897, 1 vol.

Morillot (Paul). *Scarron et le genre burlesque*, Paris, Lecène et Oudin, 1888.

PUIBUSQUE (de). *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Paris, Dentu, 1843, 2 volumes.

PARFAIT (Frères). *Histoire du Théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, tomes IV-XIII, Paris, Le Mercier, 1745-1748.

PETIT DE JULLEVILLE (L.). *Le Théâtre en France : Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1889, 1 vol.

REYNIER (Gustave). *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris, Hachette, 1892.

RIGAL (E.), *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901. — *La comédie de Molière, l'homme dans l'œuvre*, Revue d'Histoire littéraire, Paris, A. Colin, 1904. — *Le Misanthrope de Molière*, dans la *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht*, Berlin, Weldmansche Buchhandlung, 1905, p. 199 sqq., chapitre détaché comme la précédente étude, d'un prochain *Molière* du même auteur.

ROY (Émile). *La vie et les œuvres de Charles Sorel*, Paris, Hachette, 1891, ch. III-XI, *passim*.

SAINT-MARC GIRARDIN. *Cours de littérature dramatique*, Paris, Charpentier, 1877, 5 vol.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER. *Études littéraires; Boursault*, Paris, Plon, 1881.

SAINT-VICTOR (Paul de). *Les Deux masques*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. III, ch. I, V, VI.

SARCEY (Francisque). *Molière et la comédie classique*, dans *Quarante ans de théâtre (Feuilletons dramatiques)*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900.

SCHLEGEL (A. W.). *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Paris, 1865, 2 vol. tome II, *Douzième leçon*.

SOURIAU (Maurice). *L'Évolution du vers français au* XVIIe *siècle*, Paris, Hachette, 1893, ch. IV.

STEMPLINGER (E.). *Über Jean Rotrou's spanische Quellen (Sur les sources espagnoles de Rotrou). Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Litteratur*, Berlin, Gronau, 1906, p. 195-245.

VÉZINET (F.). *Moratin et Molière* (Molière en Espagne), Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, A. Colin, avril-juin 1907, p. 193 sqq..

VIANEY (Joseph). *Deux sources inconnues de Rotrou*, Dôle, Typographie Ch. Blind, 1891. — *Mathurin Régnier*, Paris, Hachette, 1896. — *Bruscambille et les poètes besnesques*, Revue d'Histoire littéraire, Paris, A. Colin, 1901.

WEISS (J.-J.). *Molière*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.

Young (M. V.). *Molière's Stegreifkomödien im besonderen Le Médecin volant. Zeitschrift für neufranzösische Sprache*, etc. Berlin, Gronau, 1900, p. 190-222.

ÉDITIONS

Nota bene. — Les éditions générales ou particulières sont indiquées dans les notes de notre texte, pour chaque œuvre tant soit peu rare et avec une référence spéciale, telle que la cote de la Bibliothèque Nationale, pour les plus rares. On n'a donc qu'à chercher l'œuvre à la table des matières et à se reporter ensuite au chapitre où il en est question, le titre courant faisant facilement trouver la page, en attendant l'index alphabétique qui terminera cette histoire.

Pour toute recherche spéciale, notre Bibliographie théatrale, ci-après, p. 441, fournira une méthode et les points de départ essentiels, en matière de textes, comme d'ouvrages de critique et d'histoire.

Il suffira donc, pour le présent volume, de rappeler et grouper ici les éditions et recueils que voici :

Baron. *Le théâtre de Monsieur Baron*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1742, 2 vol.

Boursault. *Pièces de théâtre de feu M. Boursault*, Paris, Compagnie des libraires, 1746, 3 vol.

Corneille (Pierre). Édition Marty-Laveaux, dite des *Grands Écrivains*, Paris, Hachette, 1862-1868, 12 vol.

Corneille (Thomas). *Poèmes dramatiques de T. Corneille*, Paris, Osmons, 1722, 5 vol., Bibl. Nat. Inventaire, Y f 8785-9; édition soi-disant complète d'Éd. Thierry, Paris, Laplace et Sanchez, 1881, 1 vol; et cf. la bibliographie de G. Reynier, dans sa thèse sur cet auteur, Paris, Hachette, 1892, p. 368 sqq.

Dancourt. *Les œuvres de théâtre de M. Dancourt*, Paris, aux dépens des libraires associés, 1760, 12 vol., Bibl. Nat. Réserve 4363-74.

Despois-Mesnard. *Œuvres de Molière* (dans la collection des *Grands Écrivains de la France*), Paris, Hachette, 1873-1900, avec Lexique et Album, 14 volumes, dont le XIe est formé par la Bibliographie de Molière.

FOURNEL (Victor). *Les contemporains de Molière, recueil de comédies rares ou peu connues, jouées de 1650 à 1680, etc.*, Paris, Didot, 1863-1875, 3 vol. — *Petites comédies rares et curieuses du* XVIIe *siècle*, Paris, Quantin, 1884, 2 vol.

FOURNIER (Edouard). *Le Théâtre français au* XVIe *et au* XVIIe *siècle ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Paris, Laplace (s. d.), 1 vol.

HAUTEROCHE. *Les œuvres de théâtre de Monsieur de Haute roche*, Paris, Ribou, 1736, 2 vol.

LA FONTAINE. Édition Henri Régnier, dite des *Grands Écrivains*, Paris, Hachette, 1883 1893, 11 vol. (tome VII, p ur le théâtre).

MONTFLEURY (Jacob). *Théâtre de Messieurs de Montfleury père et fils*, Paris, Compagnie des libraires, 1739, 3 vol.

POISSON. *Œuvres*, Paris, Ribou, 1679, 1 vol.

QUINAULT. Paris, 1739, 5 vol. Bibl. Nat. 2650-2654.

RACINE. Édition Paul Mesnard, dite des *Grands Écrivains*, Paris, Hachette, 1865-1873, 8 vol.

ROTROU. Paris, Desoer, 5 vol., 1820. Bibl. Nat. Inventaire Y f 2086-2090.

SCARRON. Paris, Bastien, 1786, 7 vol. (tome VI pour le théâtre).

VIOLLET-LE-DUC (M.). *Ancien Théâtre françois ou Collection des Ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, Paris, Jannet, 1854-1857, 10 volumes.

BIBLIOGRAPHIE THÉATRALE

CONSEILS SPÉCIAUX POUR DOCUMENTER LES QUESTIONS DE THÉATRE

Vu l'importance du théâtre dans notre littérature, à partir du XVIIe siècle, la large place qu'il occupe dans tous les programmes de l'enseignement, dans les divers examens ou concours de lettres, et la curiosité croissante dont il est l'objet dans le public lettré, nous croyons devoir indiquer à part une marche à suivre, dans les recherches relatives à notre littérature dramatique.

La méthode que voici, complétée au besoin par la méthode générale exposée dans notre *Précis historique et critique de la Littérature française*, Paris, André-Guédon, 3e édition (tome II, p. 393-398), permettra de se renseigner sur une pièce de théâtre quelconque, imprimée ou conservée en manuscrit dans nos dépôts publics.

POUR TROUVER LE TEXTE IMPRIMÉ D'UNE PIÈCE DE THÉATRE ANTÉRIEURE AU SECOND TIERS DU XIXe SIÈCLE, on consultera d'abord le RÉPERTOIRE GÉNÉRAL DU THÉATRE FRANÇAIS, *composé des tragédies, comédies et drames, des auteurs du premier et du second ordre restés au théâtre français, avec une Table alphabétique des titres des pièces et des noms des auteurs*. Paris, Dabo, etc., 1824 sqq., 209 vol. Bibl. Nat. Inventaire Y f 5337 = 5546. — On consultera en outre, au besoin, les *Répertoires* du théâtre français qui suivent : Paris, Petitot, 1816, 25 vol., Bibl. Nat. Inventaire Y f 5650 = 5674 ; — Paris, Nicolle, 1818, 65 vol., Bibl. Nat. Inventaire Y f 5270 = 5334 ; — Paris, Didot, 1824, 68 vol., Bibl. Nat. Y f 5547 = 5614 ; — Paris, Bazouge-Pigoreau, 1834, 34 vol., Bibl. Nat. Inventaire Y f 5615 = 5648, etc.

Pour trouver une pièce de théâtre qui ne serait pas dans ces divers répertoires, on usera : 1° du CATALOGUE DE LA BIBLIOTHÈQUE DRAMATIQUE DE M. DE SOLEINNE, *catalogue rédigé par P.-L. Jacob*, Paris,

administration de l'Alliance des arts, rue Montmartre, 178, 1843, 5 vol., Bibl. Nat. 16543 = 16547 avec trois tables : 1° des noms d'auteurs; 2° des ouvrages relatifs au théâtre; 3° des pièces de théâtre, par M. Goizet, Paris, administration de l'Alliance des arts, 1845. Presque tous les volumes de cette collection sont à la Bibliothèque Nationale) ; — 2° du CATALOGUE DES LIVRES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE FEU M. LE DUC DE LA VALLIÈRE, par Guillaume de Bure, 1783, 6 vol. et 1 fascicule, Bibl. Nat. Inventaire Réserve 890-896; ou bien 3 vol., Bibl. Nat. Imprimés du département des manuscrits, 2963 = 2965. (*Presque tous les volumes de cette collection sont à la bibliothèque de l'Arsenal*); — 3° du très précieux et trop peu connu CATALOGUE MANUSCRIT D'HENRI DUVAL, intitulé : *Dictionnaire des ouvrages dramatiques depuis Jodelle jusqu'à nos jours* (vers 1852), *avec une table des Parodies*, etc..., *par Henri Duval*, Bibl. Nat. Fonds français, n[os] 15048 = 15061 ; — 4° de L'INVENTAIRE DES PIÈCES DE THÉATRE, manuscrit qui est aux Imprimés (CATALOGUE DE BLÈVE), *constamment tenu à jour*, si peu connu et d'une si grande commodité, *vu sa disposition par ordre alphabétique*, POUR LES COMPARAISONS DES PIÈCES COMPOSÉES PAR DIVERS SUR UN MÊME SUJET (5 *vol. sur le théâtre français*, 4 *vol. pour les théâtres étrangers*); — 5° du QUÉRARD et du LORENZ, suivant la méthode générale indiquée dans notre *Précis historique et critique de littérature française*, op. c., tome II, p. 394 sqq. ; — 6° du précieux CATALOGUE DES OUVRAGES ET DOCUMENTS MANUSCRITS RELATIFS A LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE, COMPRIS SOUS LES NUMÉROS 293, 294 ET 295 DU CLASSEMENT GÉNÉRAL DU FONDS FRANÇAIS, que vient de terminer M. Marius Sepet, mis à la disposition du public dans la salle des manuscrits, continué par un travail analogue de ce bibliothécaire, aussi diligent que savant, sur le fonds si riche des *Nouvelles acquisitions françaises* intitulé : *Catalogue des ouvrages et documents relatifs à la littérature dramatique contenus dans le fonds des Nouvelles acquisitions françaises*, en attendant la vaste recension des ouvrages relatifs à la littérature et à l'art dramatique, dans le *fonds français*, que poursuit le même bibliothécaire, et dont il communique volontiers aux chercheurs les résultats déjà riches.

POUR L'ANALYSE PLUS OU MOINS CRITIQUE DES PIÈCES DE THÉATRE, — en dehors des ouvrages de critique désignés au cours de cette histoire et à la bibliographie de chaque volume, — et surtout POUR SUPPLÉMENT D'INFORMATION SUR LES CIRCONSTANCES DE LEUR REPRÉSENTATION ET DE LEUR PUBLICATION, on consultera : 1° l'HISTOIRE DU THÉATRE FRANÇAIS DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A PRÉSENT (par les frères Parfait),

Paris, Morin, puis le Mercier, 1734-1749, 15 vol., Bibl. Nat. Inventaire Y f 1716 = 1730 (*Cet ouvrage qui se termine malheureusement avec l'année* 1721, *est la source la plus riche et la plus sûre pour le théâtre classique, et il n'est jamais inutile de s'y reporter*) — 2° la Bibliothèque du théatre français depuis son origine, etc, (*par le duc de la Vallière*, etc.), Dresde, 1768, 3 vol., Bibl. Nat. Inventaire Y f 1613 = 1715 — ; 3° les Recherches sur les théatres de France, *depuis l'année* 1661 *jusques à présent par M. de Beauchamps*, Paris, Prault, 1735, Bibl. Nat. Inventaire Y f 1737 = 1739 ; — 4° Dictionnaire portatif *historique et littéraire des théâtres par M. de Léris*, Paris, Joubert, 1763, 1 vol., Bibl. Nat. Inventaire Y f 1786 — ; 5° Dictionnaire dramatique (*par l'abbé de la Porte et Chamfort*), Paris, Lacombe, 1776, 3 vol, Bibl. Nat. Inventaire Y f 1764 = 1766 — ; 6° la collection de l'Almanach des spectacles (1752-1815), Paris, chez Delormel, puis chez Duchesne, Bibl. Nat. Inventaire Y f 1790 = 1890 ; continué, sous le même titre et sur le même plan, depuis 1874, par Albert Soubies, Paris, Flammarion, et, avec d'utiles analyses, par MM. Noël et Stoullig, dans leurs *Annales du théâtre et de la musique*, depuis 1875, Paris, Charpentier, etc., Ollendorff actuellement — ; 7° Tablettes dramatiques *du chevalier de Mouhy*, 1 vol. Paris, Jorry, 1752. Bibl. Nat. Inventaire Y f 1742 : (*Ouvrage sujet à caution*, tout comme le Journal manuscrit du théatre français du même auteur, Bibl. Nat. Fonds français, n°s 9229 = 9235 : cf. d'ailleurs les critiques y relatives de M. Eugène Rigal dans son *Alexandre Hardy*, Hachette, 1889, Appendice, note II) ; — 8° les Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théatres, Paris, Babault, 1808-1812, Bibl. Nat. Inventaire Y f 1778 — ; 9° *les articles* théatre dans les diverses bibliographies, telles que la bibliographie Roret, t. III, p. 289 sqq., qui renverront aux ouvrages spéciaux sur chaque théâtre français ou même étranger.

Au reste les sources désignées ci-dessus doivent suffire presque toujours : on aura soin seulement d'user de critique et de *les contrôler l'une par l'autre*.

Pour les renseignements bibliographiques et critiques relatifs au théatre du XIXe siècle, nous publierons des bibliographies spéciales dans nos volumes VII-X.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE II

De Scarron à Molière.

CHAPITRE III

La comédie d'intrigue, la comédie-ballet et la comédie mythologique dans Molière.

CHAPITRE IV

La farce, la comédie de mœurs et la comédie de caractère dans Molière, jusqu'à « Tartuffe ».

CHAPITRE V

La farce, la comédie de mœurs et la comédie de caractère dans Molière, de « Tartuffe » au « Malade imaginaire ».

CHAPITRE VI

Les contemporains de Molière.

CHAPITRE VII

Les successeurs immédiats de Molière jusqu'à Dancourt.

59 821. — PARIS, IMPRIMERIE LAHURE
9, rue de Fleurus, 9

